SP
A-370

Пр. 2010

748363

~~207060~~

60.

3e104

Ж. Чижовой
891.7
А 37
БИБЛІОТЕКА
Политич. Отд.
Штаба 3-й армии
№
Инв. 1936 г. № 2070160

Ю. АЙХЕНВАЛЬДЪ

СЛОВА О СЛОВАХЪ

1928 Г.
ОЦЕНОЧНЫЙ
№

КРИТИЧЕСКІЯ СТАТЬИ

Отрицаніе театра. — Письма Чехова. — Салтыковъ-Щедринъ. — Аполлонъ Григорьевъ. — Кн. В. Одоевскій. — Ю. Балтрушайтисъ. — Изъ новѣйшей литературы: 1) К. Треневъ, 2) Б. Садовской. — Гюи-де-Мопассанъ. — С. Лагерлефъ. — А. Стриндбергъ. Памяти французскихъ критиковъ: 1) Реми де-Гурмонъ, 2) Эмиль Фаге. — Густавъ Флоберъ.

АРХИВ
Библиотека имени В. Г. Белинского
КНИГОХРАНИЛИЩЕ
ОБЛ. БИБЛИОТЕКИ
г. СВЕРДЛОВСК
1944

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО бывш. М. В. ПОПОВА.
ПЕТРОГРАДЪ.

1.32

9 8р
А37

Дозволено военн. ценз. 12 авг. 1916 г. за № 7304. Петроградъ.

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
Уральского
Государственного
Университета
г. Свердловск

748363

Типографія Е. М. Малаховскаго. Петр. ст., Б. пр., 17.

295

891.7-09
А37

6043

ОТРИЦАНІЕ ТЕАТРА

Отрицаніе театра

(ПУБЛИЧНАЯ ЛЕКЦІЯ).

Въ послѣднее время я уже не разъ, и съ каѳедры, и въ печати, высказывалъ свои мысли о существѣ театра, о его роковой подчиненности литературѣ, о томъ, что, въ принципѣ, онъ все больше и больше идетъ на убыль, приближается къ своему идейному концу. Такъ какъ эти взгляды мои, естественно, вызвали много возраженій и нареканій, то я и рѣшился еще разъ изложить свою теорію и подвергнуть ее обсужденію знатоковъ вопроса, свѣдущихъ представителей театра и литературы.

Я лично подошелъ къ своей темѣ главнымъ образомъ потому, что не такъ давно поставленный вопросъ о кризисѣ театра заинтересовалъ меня одной своей характерной особенностью. Именно: публика не только не отвернулась отъ театра, но и, наоборотъ, обнаруживаетъ къ нему повышенное вниманіе, и тѣ толпы молодежи, которыя долгіе часы самоотверженно дежурятъ на Театральной площади и въ Камергерскомъ переулкѣ, едва ли могутъ служить убѣдительной иллюстраціей къ ученію о кризисѣ театра; но вотъ, изъ его собственныхъ нѣдръ, изъ устъ его же руководителей и работниковъ, не отъ профановъ, а отъ посвященныхъ въ таинства сцены, все чаще и чаще слышатся горькія жалобы, сѣтованія и указанія на то, что теперь театра какъ искусства нѣтъ, что онъ идетъ по ложной дорогѣ, что, по аналогіи съ нѣкоторыми государствами, онъ нуждается не въ реформахъ, а въ реформѣ—вплоть даже до такой радикальной, какъ изгнаніе со сцены актеровъ и замѣна ихъ маріонетками, этими существами изъ благороднаго царства кумировъ, какъ выражается Гордонъ Крэгъ. Вотъ это, идущее въ разрѣзъ съ практикой, теоре-

тическое расшатываніе устоевъ театра его же дѣятелями, его собственными Самсонами,—оно и заставило меня особенно призадуматься о самой сути театра, о его внутренней природѣ: вѣдь такъ важно, кто именно говоритъ, кто отрицаетъ, и, по извѣстному изреченію, голоса надо не столько подсчитывать, сколько взвѣшивать. И я пришелъ къ слѣдующимъ выводамъ,—причемъ оговариваюсь, что имѣю въ виду театръ только драматическій (а не оперу, балетъ и т. п.).

Я думаю, что театръ переживаетъ въ наше время не кризисъ, а конецъ,—не эмпирически, разумѣется, а въ томъ смыслѣ, что выяснилась его парадоксальность, его принципіальная неоправданность. Современному читателю, избраннику высшей культуры, сцена, «позорище», становится все болѣе и болѣе ненужной. Да и не беретъ его уже иллюзія въ свой плѣнъ, и усилія театра, его ухищренія, фатально разбиваются объ утонченную сознательность теперешняго зрителя, и разбиваются тѣмъ сильнѣе, чѣмъ они искуснѣе и искусственнѣе. Гамлетъ—не только на сценѣ, но и въ публикѣ. И хотя самъ принцъ датскій любилъ театръ, но любилъ онъ его потому, что въ его меланхолическихъ глазахъ весь міръ былъ спектаклемъ и всѣ люди—актерами, только одни—явно, другіе—втайнѣ; онъ и предпочиталъ лицедѣевъ лицемѣрамъ. Во всякомъ случаѣ, рефлексія не покидала его и передъ рампой; иллюзія не возникала. И если человѣчество движется подъ знакомъ гамлетизма, т.-е. возрастающей интеллигентности (а можно ли въ этомъ сомнѣваться?), то чѣмъ дальше мы будемъ идти по духовной дорогѣ прогресса и усложненій, тѣмъ меньше будетъ привлекать насъ непобѣдимая элементарность и ребяческая суетность театра.

Если послѣдній дѣлается для насъ все болѣе и болѣе обходимымъ, то это лишь свидѣтельствуетъ о томъ, что внутренне и теоретически онъ не нуженъ вообще. Конецъ театра наступилъ потому, что театръ и не начинался. Эстетически онъ не можетъ быть оправданъ. Его реальное существованіе, конечно, еще не говоритъ за его разумность. Театръ—ложный и незаконный видъ искусства. Онъ вообще не принадлежитъ къ благородной семьѣ искусствъ. Онъ не знатенъ (хотя и былъ когда-то связанъ съ религіознымъ культомъ). Отрада плебса, игрушка дѣтей, лже-искусство, онъ отвѣчаетъ въ насъ не чистой эстетикѣ, а скорѣе нашей физіологической активности, нашей динамикѣ. Онъ не искусство, а что-то другое,—можетъ быть, бо́льшее, искаженный

осколокъ бо́льшаго. А важно, не только теоретически, но и практически, чревато послѣдствіями то, причислимъ ли мы театръ къ искусству или же къ иной категоріи явленій.

Искусство свободно, театръ—нѣтъ. Онъ не самостоятеленъ. Онъ безнадежно зависитъ отъ литературы; не будь ея, не было бы и его. Между тѣмъ, не будь театра, литература, пьеса, все равно была бы (я разумѣю не историческое, а идеальное взаимоотношеніе театра и драматической словесности). Художникъ художнику—король, и каждый изъ нихъ самовластенъ; актеръ же автору подчиненъ. Спутникъ, только спутникъ драмы, театръ ничего не прибавляетъ къ ея существу. Онъ не даетъ внутренне-новаго, дѣйствительно-новаго. Кантъ назвалъ бы его сужденіемъ аналитическимъ, а не синтетическимъ, т.-е. его сказуемое (спектакль) даетъ лишь то, что уже есть въ подлежащемъ (пьеса).

Отношеніе между текстомъ драмы и ея постановкой, между строками писателя и разговорами артистовъ, нельзя сравнивать хотя бы съ переводной картинкой или негативомъ и позитивомъ фотографіи. Вѣдь и до сценическаго воплощенія, помимо него, пьеса вовсе не страдаетъ отсутствіемъ яркости, живой красочности. Здѣсь не приходится потенціальную энергію претворять въ кинетическую: написанная драма уже сама энергична вполнѣ; она совсѣмъ закончена, и ей больше ничего не нужно. Къ великому прибавлять нечего. А въ искусствѣ, что не прибавляетъ, то отнимаетъ; что не плюсъ, то минусъ.

Итакъ, драма безъ театра мыслима, театръ безъ драмы немыслимъ. Если бы онъ составлялъ къ ней неизбѣжное дополненіе, это бы его узаконяло; но онъ, повторяю,—только спутникъ; а безъ спутниковъ можно обойтись,—былъ бы путь.

Въ силу этой косвенности и зависимости театра, который себѣ довлѣть не можетъ, въ противоположность литературѣ и всякому другому искусству, которыя именно себѣ довлѣютъ, театръ въ своемъ существѣ ограниченъ. И ограничиваютъ его, разумѣется, не тѣ неизбѣжныя зависимости, не тѣ естественныя рамки, которыя есть для всего на свѣтѣ и, можетъ быть, для самаго свѣта,—у театра вообще нѣтъ своей сферы, своего дома, своей автономной сути. Онъ по самой природѣ стѣсненъ. Вѣрнѣе сказать: нѣтъ у него никакой природы, нѣтъ у него специфичности; самъ по себѣ, онъ—ничто, и недаромъ онъ куда-то улетучивается, исчезаетъ, какъ только падаетъ занавѣсъ. Отзвучавшая музыка существуетъ въ нотахъ, она потенціально продолжается,

ея жизнь обезпечена, и звуки безсмертны; а въ чемъ существуетъ кончившійся спектакль? И театръ—гдѣ онъ, собственно?

Элегія актеровъ—то, что они умираютъ. Всѣ искусства имѣютъ свое воплощеніе, оставляютъ слѣды: театръ безслѣденъ. Есть драгоцѣнные гіероглифы поэзіи и музыки; благодаря этимъ священнымъ начертаніямъ, всегда можно разбудить звукъ и слово. У театра же нѣтъ ничего. Онъ не имѣетъ своего символа, у него нѣтъ формулы. И это не случайно, это необходимо, что актеръ умираетъ. Его искусство—мнимое; поэтому и нельзя его остановить, увѣковѣчить, обезсмертить. И никакія изобрѣтенія техники, никакія сочетанія фонографа и кинематографа, не сумѣютъ задержать и продлить самую душу спектакля, его нервъ, т.-е. живыхъ людей.

Искусство— надъ временемъ, театръ, какъ и жизнь, которой онъ представляетъ часть,— во времени. Онъ умираетъ, какъ умираетъ жизнь. Текучій, мимолетный, призрачный, онъ изъ ничего переходитъ въ ничто. Театръ—марево потому, что реальна литература. Себѣ она беретъ все, для сцены уже, строго говоря, не остается ничего.

Какъ бы ни былъ талантливъ актеръ, онъ слѣдуетъ чужой указкѣ, онъ осуществляетъ чужую тему: актеръ лишенъ иниціативы,—а можно ли мыслить художника безъ иниціативы, безъ почина и своеволія, художника несвободнаго? Актеру повелѣваетъ книга, и все, что онъ говоритъ, и чувствуетъ, и дѣлаетъ—предопредѣлено. Руки у него связаны, душа ему заказана; онъ прислушивается къ суфлеру-автору. То, что артисту предлежитъ многое и послѣ текста,—я понимаю; но это многое относится лишь къ области интонаціи и мимики, простирается на внѣшнюю сферу жеста, тѣла, не идетъ въ глубину психологіи. Ощущенія актеру приготовлены, его дѣло—только подыскать для нихъ соотвѣтственныя физическія выраженія. Поэтому то многое, что еще остается для него послѣ автора, не есть сущность, не есть коренное, не есть единое на потребу; а что не сущность, то въ извѣстномъ смыслѣ не есть ничего.

Театръ по существу живетъ на чужой счетъ. Настоящее, самостоятельное искусство творитъ изъ ничего; объектъ Творца и творца—хаосъ. Театръ же имѣетъ передъ собою уже космосъ, уже великое готовое. Ибо трагедіи Шекспира, напримѣръ,—космосъ, а не хаосъ; въ нихъ зиждительная форма уже преодолѣла

косную матерію, т.-е. всяческіе матерьялы. И Шекспира не нужно довоплощать.

Обреченный автору, въ корнѣ пассивный и послушный, жертва эстетическаго фатализма, актеръ не имѣетъ главнаго: у него нѣтъ своихъ словъ. Онъ можетъ, правда, и долженъ создать тонъ для своего героя, — но этого мало. Ему подсказываютъ. Возможно ли истинное творчество у того, кому подсказываютъ?

Не разъ утверждали, что критикъ художественнаго произведенія самъ — художникъ; такъ нельзя ли, въ опроверженіе предыдущаго, замѣтить, что вѣдь и критикъ оперируетъ чужими словами, имѣетъ дѣло съ чужимъ творчествомъ,—однако же, онъ остается творцомъ? Вѣдь считаетъ же Оскаръ Уайльдъ, что критикъ даже выше писателя? Такъ не будетъ ли актеръ выше автора или, по крайней мѣрѣ, ему равноправенъ?

На это я отвѣчаю: во-первыхъ, Оскаръ Уайльдъ не правъ, и критикъ всегда производенъ и вторичен, такъ что и на немъ, какъ и на артистѣ, тоже нѣтъ печати творчества, печати иниціативы; во-вторыхъ, хотя критикъ и располагаетъ матеріаломъ чужихъ словъ, однако, онъ говоритъ о нихъ словами своими. У него есть то главное, тотъ элементъ творчества, котораго недостаетъ актеру: свое слово, т.-е. неистощимый источникъ новыхъ цѣнностей. И потому критика имѣетъ разумное право на существованіе, театръ—нѣтъ.

Далѣе, быть можетъ, скажутъ, что исполнитель музыкальной пьесы тоже не самостоятеленъ: въ правѣ ли мы, однако, изгонять его изъ области искусства. Развѣ музыкантъ не художникъ?

На это я отвѣчаю: во-первыхъ, музыкантъ, дѣйствительно, меньше композитора, меньше художникъ, чѣмъ онъ; во-вторыхъ, такъ какъ музыка, не исполненная, не звучащая, не есть музыка (драма же, не поставленная на сценѣ, все-таки есть драма), такъ какъ музыка безъ исполнителя не существуетъ (драма же существуетъ и безъ актера), то въ музыкѣ исполнитель точно отожествляется съ композиторомъ, выступаетъ какъ его намѣстникъ, и лишь постольку онъ—творецъ, лишь постольку онъ—въ искусствѣ; для осуществленія музыки необходимъ музыкантъ, а драма уже осуществлена въ книгѣ; пьесу безъ спектакля можно воспринимать, музыку безъ исполненія воспринимать нельзя. Ибо ее слышитъ музыкантъ въ самомъ себѣ, въ своей

душѣ, даже когда онъ только ноты читаетъ; музыка громка, она звучитъ, кто-нибудь долженъ заставить ее зазвучать, иначе она не она, иначе ея еще нѣтъ. Такъ ли съ драмой? Должно ли ее инсценировать, чтобы она зазвучала? Развѣ не громка уже она потенціально въ своихъ строкахъ? Развѣ она рождается лишь въ своемъ сценическомъ воплощеніи?

Кромѣ того, музыкантъ, властелинъ звуковъ, нуженъ и законенъ потому, что власть надъ звуками дана не всѣмъ и музыка не есть всеобщее достояніе: музыкантъ—спеціалистъ, техникъ, особый, исключительный человѣкъ, между тѣмъ какъ слово, сила драматурга, является нашей общей стихіей, всечеловѣческимъ даромъ, и для того чтобы воспроизвести драматурга, пріобщиться къ нему, надо только умѣть говорить, т.-е. быть человѣкомъ; посредничество актера здѣсь необязательно. Искусство слова, въ отличіе отъ всѣхъ другихъ искусствъ, стихійно,—или оно, по крайней мѣрѣ, стихійно по преимуществу; скульптура, живопись, архитектура, даже музыка не есть необходимое и прямое продолженіе нашего существа, между тѣмъ какъ литература вытекаетъ непосредственно изъ нашей человѣческой специфичности, изъ нашего обладанія словомъ, изъ нашего Логоса. Литература именно продолжаетъ насъ, и даже трудно провести опредѣленную границу между словомъ художественнымъ и словомъ утилитарнымъ; трудно отмежевать въ словѣ искусство отъ нашей органической особенности, отъ нашего природнаго признака; тѣмъ, что мы говоримъ, мы уже поэты. „Поэтомъ можешь ты не быть“, сказалъ Некрасовъ,—и этимъ онъ согрѣшилъ противъ природы, потому что она обязываетъ насъ быть людьми, т.-е. поэтами. И вотъ, говорящія существа, мы, принципіально, и не нуждаемся въ артистѣ, который только говоритъ лучше другихъ; мы всѣ—исполнители, мы всѣ—актеры: какъ разъ поэтому и не нужно особаго актера; между нами и музыкантомъ—разница качественная, и она дѣлаетъ его человѣкомъ искусства, дѣлаетъ его необходимымъ; между нами и актеромъ—разница только въ степени, а изъ-за нея не стоитъ и театра строить.

Заимствованный, косвенный, отзвукъ, а не звукъ, театръ существуетъ не самъ по себѣ, а только въ качествѣ иллюстраціи. Всяческія дѣти любятъ „книжку съ картинками“. Она угождаетъ ребячливости всѣхъ возрастовъ. Она пріятна, но только не нужна. Иллюстрація навязчива, она парализуетъ активность воображенія, слишкомъ помогаетъ. И часто она можетъ оказать-

ся бѣднѣе и блѣднѣе моей грезы. Впрочемъ, какъ общее правило, вѣрно то, что наша фантазія слаба, — и вотъ ей на подмогу, сверкая красками, шумя звуками, идетъ театръ. Онъ — уступка. Надъ каждымъ і онъ ставитъ свои блестящія точки, все расцвѣчиваетъ, поясняетъ—конкретизируетъ всѣ отвлеченности словеснаго текста. Онъ задаетъ роскошный пиръ глазамъ, онъ все для насъ приготовилъ, намъ остается только смотрѣть (и слушать); мы предупредительно освобождены отъ необходимости прилагать какія бы то ни было усилія и напряженія. Театръ играетъ на насъ, принуждаетъ вибрировать наши струны, и потому едва ли можно сказать, что онъ оставляетъ насъ пассивными; но, несомнѣнно, истинное соучастіе автору, настоящее духовное сотрудничество съ нимъ, проявляемъ мы тогда, когда беремъ его книгу на свой рабочій столъ, къ свѣту своей одинокой лампы, и остаемся съ нимъ наединѣ. Въ эти именно часы происходитъ желанное сочетаніе двухъ душъ, — въ тишинѣ и таинѣ, далеко отъ шумной пестроты театра.

Идеальный читатель, идеально-грамотный человѣкъ, въ своемъ одиночествѣ самъ пойметъ и оцѣнитъ въ пьесѣ все то, что впослѣдствіи захочетъ явить сцена. Самъ-другъ съ книгой, молчаливый собесѣдникъ автора, онъ раскроетъ всѣ ея клады, выпьетъ то драгоцѣнное вино, которымъ играетъ и искрится душа ея страницъ,—что же можетъ ему дать и прибавить спектакль?

Театръ иллюстрируетъ; но была бы очень дурна та пьеса, которая для раскрытія своей внутренней сущности непремѣнно нуждалась бы въ услугахъ сцены. И если послѣдняя оказывается для драматическаго произведенія негостепріимной, то это еще ничего не говоритъ противъ него. Все очень тонкое и духовное, изысканно-психическое, нѣжные нервы внутренняго міра, — все это не поддается сценическому воплощенію. Пьеса-сказка, пьеса-мечта тоже не выдерживаетъ громоздкаго реализма рампы и вянетъ, сворачивается, какъ мимоза, отъ грубыхъ прикосновеній бутафора. Она, какъ Синяя птица, линяетъ при искусственномъ свѣтѣ подмостковъ. И когда на такихъ подмосткахъ, хотя бы и очень искусныхъ, пробуютъ реализовать вотъ эту самую „Синюю птицу“ Метерлинка, то возникаетъ лишь какой-то тріумфъ электричества, и при его щедромъ свѣтѣ убѣждаешься въ томъ, что мечту не надо воплощать. Истинная драма ведетъ свое существованіе въ черныхъ строкахъ своего текста: ея нѣмая жизнь (всегда готовая зазвучать), ея нерасцвѣ-

ченная картина сама по себѣ значительна и глубока, и только ей, а не эфемернымъ краскамъ сценической иллюзіи, подобаетъ и принадлежитъ безсмертіе. И такъ какъ въ новой литературѣ происходитъ явное перемѣщеніе драматической ситуаціи въ сферу духа, чистѣйшей идеальности, то это еще болѣе ведетъ къ упраздненію театра.

Иллюстраціи, примѣры, комбинаціи... это въ театрѣ — существенное, а это именно и не нужно, — не нужно тѣмъ, кто сталъ эстетически взрослымъ. Часто сравниваютъ театръ со школой и справедливо говорятъ о желательной наглядности его уроковъ, о его благотворномъ педагогическомъ воздѣйствіи; это—такъ, но педагогія нужна только маленькимъ.

Какъ бы театръ себя ни утончалъ и какъ бы ни стремился пойти куда-то дальше иллюстративности, — только она останется его смысломъ и назначеніемъ. Отказываясь отъ конкретности, онъ отказывается отъ самого себя. Его дѣло — досказывать, а не оставлять недосказаннымъ. Но какъ разъ это и губитъ его въ глазахъ современнаго зрителя. Невмоготу становится неизбѣжная осязательность театра. Такой выдающійся теоретикъ и практикъ сцены, какъ Вл. И. Немировичъ-Данченко, въ статьѣ о „Горѣ отъ ума“, употребляетъ выраженіе: „грубое искусство театра“. Да, театръ не можетъ не быть грубымъ. А гдѣ принципіальная грубость, тамъ нѣтъ искусства. Невыносима пошлость бутафоріи, машинъ, грима, кулисъ (вѣдь она не остается только за кулисами). Театральная техника оскорбительна. Вызывается же она тѣмъ, что скульптура сцены лѣпитъ изъ живого, слишкомъ живого матеріала. Избытокъ жизни вредитъ искусству. Жизнь протестуетъ противъ того, чтобы ее сплошь, цѣликомъ превращали въ искусство. Актеръ, перевоплощаясь, отказывается отъ своей эмпирической личности, отъ своего естественнаго вида, отъ своихъ одеждъ и обыкновеній; это — великая жертва искусству, безкорыстная гекатомба, но оно ея не принимаетъ. Ему не нужно такой чрезмѣрности живого, ему не нужны человѣческія жертвы, потому что искусство творитъ людей, но творитъ ихъ не изъ людей. Пигмаліонъ оживилъ Галатею, но создалъ онъ ее не изъ живого матерьяла. Театръ же работаетъ надъ человѣческой глиной, мастеритъ изъ самой жизни.

И вотъ здѣсь я долженъ вернуться къ прежнему, напомнить свои слова: „театръ не искусство, а что-то другое,—можетъ быть, бо́льшее, искаженный осколокъ бо́льшаго“. Это бо́льшее и есть

жизнь,—просто жизнь, какъ таковая, прежде всего—въ біологическомъ смыслѣ, съ плотью и кровью, жизнь осязательная, громкая, реальная. Спектакль возвращаетъ жизни то, что взяла у нея литература. Но въ этомъ возвращеніи нѣтъ нужды для тѣхъ, кто и такъ вѣритъ искусству, кто вѣритъ Слову на слово, кому не надо, чтобы король Лиръ воплотился въ актерѣ. Напрасно говоритъ г. Евреиновъ въ своей талантливой книгѣ „Театръ какъ таковой“: „мы вѣримъ только нашимъ глазамъ; отсюда убѣдительность всего зрѣлищнаго, т.-е. театральнаго“. Нѣтъ, мы вѣримъ и Пушкину, и Бетховену. И ни во что такъ страстно не вѣрило религіозное человѣчество, какъ въ то, чего оно не видѣло. Душа слышитъ, а не видитъ. Зрѣлище убѣдительно для зрѣнія, но духу непосредственно говоритъ Слово,—громкое слово, пѣвучій звукъ. И во всякомъ случаѣ, кто воспринимаетъ искусство, тотъ не требуетъ отъ него, чтобы оно сейчасъ же дало себя провѣрить глазамъ и жизни. Искусство убѣдительно само по себѣ. А театръ, спектакль, еще разъ скажу, это—жизнь; но онъ—„искаженный осколокъ бо́льшаго“: онъ не жизнь, играющая и самопроизвольная, легкая и свободная; онъ—жизнь искаженная. Одно изъ двухъ: либо — реальность, либо — искусство. Театръ же—ни то, ни другое. Вымыселъ поэта и тѣлесность актеровъ образуютъ какой-то незаконный симбіозъ. Либо проза, либо стихи; а ритмическая проза нестерпима. Сказки театра — недостаточно сказки. Дѣйствительность театра — недостаточно дѣйствительность. Преизбытокъ человѣческаго, слишкомъ человѣческаго, это изобиліе плоти и плотности, не позволяетъ театру быть искусствомъ, чистымъ искусствомъ (всякая же вещь хороша и натуральна только чистая). А то, что тѣлесность актеровъ искажена, извращена и является покровомъ души, навязанной извнѣ, заказанной авторомъ, то, что все на сценѣ — не настоящее, а „нарочное“,—это не позволяетъ театру быть жизнью, чистой жизнью. И онъ повисаетъ въ воздухѣ, ни искусство, ни жизнь: беззаконное новообразованіе,—если его принимать всерьезъ, эстетически; интересная потѣха, любопытное развлеченіе,—если ждать отъ него забавности!

Можетъ быть, то презрѣніе, которое нѣкогда выпадало на долю актеровъ, мимовъ, своимъ послѣднимъ источникомъ имѣло отказъ актера отъ реальности. Жизнь не могла ему простить, что онъ ломается, ее ломаетъ, что онъ мѣняетъ свой образъ и подобіе. Поэта никогда не презирали. Не оттого ли, что онъ отъ

себя никуда не уходилъ? Поэтъ принадлежитъ себѣ; актеръ—чужой. То, что актеръ не имѣетъ духовной собственности, потерялъ себя, не умѣлъ или не хотѣлъ остаться самимъ собою,—это вызывало къ нему отчужденіе; жизнь чувствовала себя обиженной.

Ибо въ самомъ дѣлѣ: изъ живого ничего бо́льшаго, чѣмъ оно само, создать нельзя и создавать не слѣдуетъ. Человѣкъ самъ уже—произведеніе искусства, божественнаго искусства. И онъ своей душою, своимъ организмомъ, своей самостоятельной реальностью неодолимо сопротивляется тому, чтобы на него смотрѣли, какъ на матерьялъ, чтобы изъ него дѣлали что-то другое,—напримѣръ, изъ Сальвини—Отелло. Сальвини самъ больше Отелло, Ермолова больше Орлеанской Дѣвы. Человѣкъ — предѣлъ. Человѣкъ — цѣль, а не средство; театръ же смотритъ на своихъ людей, какъ на средства, и по мѣрѣ развитія людей все чаще и чаще терпитъ въ этомъ естественное крушеніе,—и вотъ Гордонъ Крэгъ, какъ я уже говорилъ, хочетъ замѣнить неудобныхъ и неслушающихся людей удобными и послушными маріонетками.

Итакъ, препзбытокъ реальности, всяческой плоти обрекаетъ театръ на нехудожественность. Царство предѣльной, возможно бо́льшей конкретности, онъ неминуемо переходитъ ею ту грань прекрасной лжи, то разстояніе, которыя должны быть между искусствомъ и дѣйствительностью. То, что слишкомъ похоже на правду, кажется неправдой и отъ себя отталкиваетъ. Непріятно въ музеѣ восковыхъ фигуръ. Копируя жизнь, воспроизводя все до послѣднихъ мелочей, стремясь къ иллюзіи, театръ ея не достигаетъ. Онъ хочетъ, чтобы его принимали совершенно взаправду, чтобы какъ можно меньше дѣлалось пространство между нимъ и жизнью, — настоящее же искусство вовсе къ этому не стремится. Живописцу не нужно, чтобы дѣвушку, написанную на полотнѣ, вы дѣйствительно считали живою. Искусство не притворяется. Незрячая статуя скульптора и не утверждаетъ, что она видитъ. Искусство честно, — честно тѣмъ, что оно приняло святую ложь и ея не маскируетъ. А театръ свои фальшивыя монеты выдаетъ за истинныя. У него—поддѣлка жизни. И потому его игра въ людей, игра въ живыхъ производитъ кощунственное впечатлѣніе. Картина, изображающая смерть, васъ не оскорбитъ; актеръ же, умирающій на сценѣ (и потомъ воскресающій, чтобы раскланяться съ публикой) очень недалекъ отъ оскорби-

тельной пошлости. Ложь искусства принимаешь, ложь театра возмущаетъ. Очевидно, въ своемъ воспроизведеніи жизни онъ перешелъ какую-то межу, нарушилъ чувство мѣры, — а не дѣлать этого онъ по существу своему не можетъ. Здѣсь — порочный кругъ: тѣмъ вѣрнѣе себѣ театръ, чѣмъ онъ ближе къ жизни, а чѣмъ онъ ближе къ жизни, тѣмъ онъ хуже. Еще разъ отмѣчу: театръ не можетъ не досказывать, но этимъ онъ грѣшитъ противъ искусства слова. Ибо литература, въ противоположность изобразительнымъ искусствамъ, стыдлива. Слово цѣломудренно. Оно какую-то дымку накидываетъ на свои образы. Они живы, они ярки, но въ то же время они духовны и отъ насъ находятся въ извѣстномъ отдаленіи. То, что разсказано, то, что написано словами, ихъ безплотной кистью,—это вознесено въ нѣкоторыя идеальныя сферы, и прекрасный туманъ, занавѣсъ дали, не слишкомъ приближающій къ намъ вымыслы писателя, способствуетъ той чистотѣ и благородству настроенія, какія порождаетъ твореніе словесности. Вотъ почему образы послѣдней и не выигрываютъ отъ воплощенія. И, во всякомъ случаѣ, образы драмы не больше нуждаются въ воплощеніи, чѣмъ образы эпоса. Это понялъ теперь и самъ театръ, но понялъ своеобразно: онъ началъ воплощать и эпосъ, онъ началъ инсценировать романы. Это значитъ, что онъ сталъ все болѣе и болѣе обращаться къ нашимъ глазамъ. Но въ искусствѣ нельзя апеллировать отъ одного органа воспріятія къ другому. А въ данномъ случаѣ это особенно неумѣстно потому, что зрѣніе безстыдно, слухъ стыдливъ. Зримое всегда грубѣе слышимаго. Слухъ—чувство души, органъ разума, посредникъ слова. Зрѣніе нужно для физическаго, слухъ — для метафизики. Зрѣніе неразборчиво и небрезгливо, слухъ аристократиченъ. Литература — для слуха (слово по своей природѣ громко). Между тѣмъ театръ, не довольствуясь слухомъ, все существующее для послѣдняго усвоиваетъ себѣ, и дѣйствіе онъ перемѣщаетъ сразу на двѣ плоскости: слуховую и зрительную; причемъ основой является для него именно вторая (о чемъ свидѣтельствуетъ и то греческое слово, которымъ онъ себя именуетъ). Этимъ онъ съ художественныхъ образовъ всякія дымки нескромно снимаетъ, и это не заслуга, что призраки поэта, его видѣнія и мечты онъ облекаетъ плотью и кровью: наоборотъ, въ такой чрезмѣрной конкретности, въ безстыдствѣ, и заключается первородный грѣхъ театра. Пусть каждое искусство остается въ своихъ предѣлахъ; пусть даютъ

эстетическое счастье глазамъ живопись и скульптура; но какъ невозможна и невыносима была бы говорящая, слышимая скульптура и живопись, такъ беззаконна въ сферѣ искусства и видимая литература или видимая музыка. Suum cuique. Картина, трактующая литературный сюжетъ, внутренне самостоятельна и потому законна; если же она такой самостоятельностью не обладаетъ, если она—только служебная иллюстрація, лишенная духа свободы, то она не нужна. Театръ свободы имѣть не можетъ, онъ — иллюстрація; поэтому не нуженъ и онъ. Благословенны искусства, идущія къ душѣ черезъ глаза; но глаза огрубляютъ то, что сотворено для слуха, и они неумѣстны и вредны тамъ, гдѣ дана чистая поэзія, литература какъ таковая.

Современная сцена, во искупленіе своего грѣха навязчивой зримости, старается возможно больше уклониться отъ иллюстративной функціи; и вотъ она избрала дорогу символики, опредѣленной условности и стилизаціи. Я привѣтствую эту дорогу, но главнымъ образомъ потому, что—сдѣлайте по ней еще одинъ шагъ дальше, и вы придете къ отрицанію театра. Вы придете къ драмѣ-книгѣ, а не къ драмѣ-спектаклю. Новый театръ натолкнется на отказъ отъ театра. Утонченіе игры, аристократизація рампы вернетъ къ вѣчной аристократкѣ—книгѣ; все меньше и меньше будетъ декорацій, все тише и тише будутъ говорить на сценѣ, и это кончится первоначальной нѣмотой—вѣщей нѣмотою литературы. Всѣ дороги ведутъ въ Римъ, въ обитель слова. Теперешнія исканія ничего другого не найдутъ.

То, что актеръ связанъ авторомъ и что онъ, отсюда, не творецъ, не художникъ,—это смутно ощущается нынѣ тѣми новаторами театра, которые хотѣли бы эмансипировать сцену отъ писателя, сдѣлать ее независимой отъ литературы. Но если бы эта некрасивая мечта и была осуществима, на подмосткахъ воцарилась бы не просто анархія, а, что еще хуже, олигархія. Было бы нѣсколько авторовъ,—не лучше ли одинъ? Истинное творчество никогда не коллективно. Искусство требуетъ одиночества. У Бога нѣтъ сотрудниковъ и помощниковъ. И если нѣкоторые цѣнятъ театръ именно за то, что онъ будто бы соединяетъ въ себѣ разныя искусства, то какъ разъ это множество и подозрительно. Синтезируетъ искусства жизнь, а не театръ; только міръ—синтезъ. Театръ можетъ притязать лишь на механическое сложеніе, суммированіе искусствъ; но вотъ оно, изобличая отсутствіе внутренней цѣльности, высшаго единства,—оно и говоритъ противъ

сцены съ ея накопляющей тенденціей, съ ея сотрудничествомъ многаго и многихъ. Какъ въ театрѣ не можетъ быть дѣйствительнаго, внутренняго сочетанія разныхъ искусствъ, такъ не можетъ онъ и объединять въ себѣ творчества разныхъ лицъ. И умаленіе автора режиссеромъ, преступное ограниченіе писательскаго самовластія, не только не приведетъ къ самостоятельности театра, но и покажетъ просто его несостоятельность. Самая нужда въ режиссерѣ (въ извѣстныхъ границахъ такая несомнѣнная), самая необходимость его (правда, возражу я самому себѣ, зрителемъ не ощущаемая: для зрителя режиссера нѣтъ)—эта, пусть только закулисная, необходимость колеблетъ устои сцены, какъ чего-то разумнаго. Это третье лицо—кто онъ? Каковы его необходимыя отношенія къ пьесѣ? Если онъ самъ—личность, творецъ, то не мѣшаетъ ли ему авторъ? Не мѣшаетъ ли автору онъ? И не является ли неизбѣжнымъ то, что онъ ограничиваетъ актеровъ? Театръ не концертъ; въ немъ именно всѣ мѣшаютъ другъ другу, если каждый изъ этихъ всѣхъ обладаетъ своею ярко выраженной личностью. Легче всего столковаться безличностямъ. И для того, чтобы театръ сталъ сужденіемъ не аналитическимъ, а синтетическимъ, чтобы онъ давалъ сравнительно съ текстомъ пьесы нѣчто существенно-новое, а не былъ только удвоеніемъ, повтореніемъ; для того, чтобы драма на сценѣ представляла собою поистинѣ другое, чѣмъ драма въ книгѣ,—для этого нужна какая-то жертва. Вотъ и хотятъ принести человѣческую жертву въ лицѣ автора, хотятъ осуществить новую психологію безъ души. Забываютъ, что художникъ ни съ кѣмъ не дѣлится. Поэта, прирожденнаго самодержца, теперь просятъ посторониться и потѣсниться, быть лишь однимъ изъ многихъ, стать изъ творца помощникомъ. Послѣдовательна и мысль о кумирахъ, маріонеткахъ вмѣсто актеровъ. Еще послѣдовательнѣе для насъ, современныхъ взрослыхъ людей, совсѣмъ изъ театра уйти.

Не театръ приходится освобождать отъ литературы, а литературу отъ театра. Надо признать, что она можетъ обойтись безъ него и что интеллигентный читатель уже такъ это и понимаетъ.

Какъ фактъ, на практикѣ, театръ будетъ всегда. За его реальное существованіе опасаться нечего. На его сторонѣ—вся элементарная доля нашей психики и вся динамичность нашей природы. Въ его древнія двери будутъ непрерывной толпою входить не только любопытные любители мимолетныхъ живыхъ картинъ (насколько живѣе ихъ картины написанныя!), не только го-

нимые жаждой сустныхъ зрѣлищъ и одушевленныхъ человѣческихъ виньетокъ, но и тѣ счастливые, которые, не задумываясь о разумной обоснованности театра, сохранили въ себѣ еще настолько непосредственной силы, прекрасно-дѣтскаго, святой простоты и наивности, что не сопротивляются чарамъ иллюзіи и, подобно Бѣлинскому, славятъ тряпичную луну на счетъ естественной. И если на сценѣ загорится талантъ, человѣческій талантъ, побѣдитель всѣхъ теорій и всѣхъ сомнѣній, то и въ благочестивыхъ прихожанахъ театра, и въ его скептикахъ онъ одинаково вызоветъ такія настроенія, за которыя можно только благодарить и благословлять.

Но недаромъ подобные моменты эстетическаго восторга все рѣже и рѣже посѣщаютъ театральную залу. И недаромъ ищутъ, мечутся, будятъ старину, испытываютъ новизну, стараются найти для сцены какое-то новое измѣреніе, реформируютъ, реставрируютъ, ломаютъ, строятъ: вся эта нервная тревога мнѣ свидѣтельствуетъ о томъ, что современное человѣчество переросло театръ. И это не я говорю парадоксы, а передъ судомъ эстетики парадоксомъ является существованіе самого театра.

Меня еще болѣе убѣждаетъ въ этомъ упомянутая мною книга Н. Евреинова „Театръ какъ таковой“. Въ мысляхъ автора, убѣжденнаго арлекина, фанатика театральности, я нашелъ значительную поддержку себѣ, скептику театра.

„Театральности“ Евреиновъ отказывается дать исчерпывающее опредѣленіе, но не тужитъ объ этомъ, какъ не тужитъ, что не вмѣстить ему „океана въ суповую миску“. Дѣйствительно, и безъ точной дефиниціи ясно, что̀ подъ названнымъ терминомъ разумѣетъ писатель. Это—сознательное измѣненіе внѣшностей жизни, стремленіе что-то ей придать, жизнь переодѣть. Послѣднее выраженіе тѣмъ болѣе отвѣчаетъ, кажется, взглядамъ автора, что одинъ изъ его афоризмовъ читается такъ: „Моя завѣтная мечта—облечь Жизнь въ праздничныя одежды. Стать портнымъ Ея Величества Госпожи Жизни—вотъ карьера, завиднѣе которой я не знаю“. Итакъ,—одѣть, если считать жизнь нагою; переодѣть, если считать ее какою-то замарашкой, Сандрильоной: вотъ театральность. Въ ея понятіе входитъ всякая обрядность, ритуалъ, парадъ, нарядъ, игра жестовъ, процессія, торжественность, празднества и похороны, обстановка, постановка—словомъ, все то, что декорируетъ наши бѣдные будни. „Театральность какъ аппетитность“ называется одна изъ „инвенцій“ Евреинова. „Проблема

аппетитности!—кто надъ ней серьезно думалъ? А вѣдь аппетитность есть критерій пріятія или непріятія (чего бы то ни было:—севрюги, конституціи, жизни, міра...). О, милая декоративность! о, чары театральности! И плохое блюдо кулинаръ такъ декорируетъ что оно кажется вкуснымъ. А „казаться“ въ такомъ случаѣ даже больше, чѣмъ „быть“ (стр. 108). Если остановиться на мысли, которую мелькомъ, на 112 стр., уронилъ авторъ, то окажется, что природа не хочетъ быть природой. Ей мало одной себя. И то, что она къ себѣ присоединяетъ, во что она себя преображаетъ, всѣ ея одежды,—это и есть театральность.

Но этимъ не ограничивается Евреиновъ. Онъ правильно и глубоко замѣчаетъ, что у человѣка есть потребность „самоизмѣненія“, „радость самоизмѣненія“. Не только мы другое надѣваемъ на окружающее, внѣшнее, но и самихъ себя, свое обличье (можетъ быть, и свою душу?) мы хотимъ измѣнить, перемѣнить. Мы желаемъ явить другое бытіе, — философъ сказалъ бы: инобытіе. Намъ присущъ инстинктъ „трансформаціи“, и онъ, для нашего страстнаго арлекина, такъ же силенъ, какъ инстинктъ самосохраненія или половой.

Развивая эту идею автора, можно сказать, что, въ самомъ дѣлѣ, человѣкъ—Протей, оборотень. Безпокойный, измѣнчивый, гибкій, онъ мѣняетъ свой обликъ, выходитъ изъ самого себя. Не довольствуясь собою, онъ стремится къ чужому, къ другому, воображаетъ себя въ иномъ состояніи, въ новомъ естествѣ. Мало ему своего имени,—онъ выбираетъ себѣ еще псевдонимы; на лицо онъ надѣваетъ личину, и вообще свой образъ онъ преображаетъ. Человѣкъ переодѣвается (недаромъ такое большое значеніе придавалъ одеждѣ творецъ Sartor resartus'a). Можетъ быть, эта готовность первоплощаться или, по крайней мѣрѣ, переодѣваться, эта нервная пластичность какъ бы намекаетъ на то, что свойственно человѣку духовное вездѣсущіе и не хочетъ онъ быть спеціалистомъ, и жаждетъ разбить мѣшающія рамки своей физической ограниченности. Не въ этомъ ли смыслъ и философія всякаго лицедѣйства?

Какъ бы то ни было, отмѣченное тяготѣніе къ театральности, желаніе маскарада, Евреиновъ признаетъ моментомъ доэстетическимъ: театръ не то, что искусство, онъ предшествуетъ послѣднему, онъ не покрывается эстетической категоріей. Вотъ это признаніе и желанно для меня: вѣдь я давно защищаю те-

зисъ, что „театръ не искусство, а что-то другое, можетъ быть бо́льшее—искаженный осколокъ бо́льшаго“.

И съ чувствомъ глубокой удовлетворенности я цитирую слѣдующія слова Евреинова: „въ „театрѣ“ главное, чего я хочу это быть не собою, а въ „искусствѣ“ какъ разъ наоборотъ — найти самого себя... что же тутъ общаго?“ Даже „синтезъ всѣхъ искусствъ“, то, въ чемъ усматриваютъ многіе красоту и разумъ театра,—даже это не прельщаетъ автора-арлекина: „театръ долженъ быть прежде всего театромъ, т.-е. самодовлѣющей художественной величиной, покоящей свою эстетическую сущность на синтезѣ всѣхъ искусствъ, но притомъ съ такимъ разсчетомъ, чтобы не нанести урона самостоятельному значенію сценизма“. Хотя разрядка здѣсь—моя, однако отъ нея не отказался бы и самъ Евреиновъ, потому что специфичность театра, особая и самостоятельная природа сценичности, это для него—символъ вѣры, аксіома его веселой науки. Можно и должно упрекнуть его, что онъ не съ достаточной логической опредѣленностью очертилъ разницу между театромъ и искусствомъ, что онъ смѣшиваетъ ихъ тамъ, гдѣ хотѣлъ бы ихъ именно раздѣлить,—но во всякомъ случаѣ вполнѣ ясно, какъ важна ему и дорога мысль о самомъ существованіи этой коренной и роковой разницы, о не-эстетичности театра. „Возмня себя исключительно (разрядка автора) эстетическимъ явленіемъ, театръ тѣмъ самымъ вырылъ себѣ яму“ (я эту яму назвалъ могилой, концомъ театра). Эстетика, въ его глазахъ даже портитъ театральность, мѣшаетъ свободно творить другую жизнь; искусство имѣетъ въ виду эстетическое наслажденіе, а театральность—„наслажденіе отъ произвольнаго преображенія, быть можетъ эстетическаго, а быть можетъ и нѣтъ, что неважно (разрадка—моя, но опять-таки она могла бы быть и Евреинова). Лишь впослѣдствіи театръ, „предъискусство“, осложняется элементами самаго искусства, но и тогда онъ въ основѣ своей сохраняетъ автономность, и даже когда преображеніе становится искусствомъ, онъ ревниво блюдетъ свои особыя прерогативы.

Итакъ, театръ не искусство; онъ вытекаетъ совсѣмъ изъ другого источника. Вотъ положеніе, котораго, по-моему, нельзя не принять. Но этотъ другой источникъ для Евреинова—залогъ вѣчности театра; для меня же незнатное происхожденіе театральности обрекаетъ ее на смерть. Ибо я не вѣрю, чтобы человѣкъ былъ „прирожденный декораторъ“; я не вѣрю, чтобы „радость самов-

мѣненія“ была фактомъ вѣчнаго и подлинно-стихійнаго порядка. Она—не постоянный инстинктъ, а временное и преходящее явленіе; на томъ же, что проходитъ, что не есть субстанція, нельзя строить ничего необходимаго. Процессъ и прогрессъ жизни указываютъ на то, что всяческая трансформація убываетъ. Жизнь не только не театрализуется, какъ объ этомъ мечтаетъ Евреиновъ, но и, наоборотъ, дѣлается все болѣе и болѣе естественной. Недаромъ прозвучали великіе призывы къ опрощенію. Жизнь отвергаетъ фижмы. Въ декораціяхъ чувствуется все меньшая и меньшая нужда. Царственныя мантіи упадаютъ съ плечъ. Стало возможнымъ то, что тѣло датскаго короля нашли въ моргѣ, среди другихъ мертвецовъ. Человѣчество замѣтно отказывается отъ пышныхъ ритуаловъ и кортежей, и едва ли не послѣднія остались въ мірѣ торжественныя колесницы. Если бы преображеніе было не случайной потребностью, а стихійнымъ инстинктомъ людей, то не могло бы осуществиться то ослабленіе театральности, та убыль „позорищъ“, которыхъ не отрицаетъ и самъ Евреиновъ, позорищами плѣненный. Формы и формальности теряютъ свое прежнее значеніе. Декламація умолкаетъ, обряды и обстановка не играютъ уже былой роли. Съ развитіемъ культуры слабѣетъ культъ. Міръ сталъ проще, оттого что онъ сталъ глубже. И Карлейль, философъ одежды, долженъ былъ бы признать, что она теперь уже не такъ импонируетъ людямъ, какъ раньше. Принцъ Гамлетъ, патронъ мыслящаго человѣчества, проходитъ передъ нами въ темномъ плащѣ.

Это потускненіе наружнаго блеска, это внѣшнее паденіе театральныхъ эффектовъ обусловлено внутреннимъ фактомъ—ростомъ сознательности. Духовнѣе становятся души. Взрослыхъ уже не тѣшатъ игры и игрушки,—между ними, дорогая игрушка театра. Какъ ни правильно то, что люди знаютъ потребность и радость самоизмѣненія, но она характеризуетъ именно дѣтей; она проходитъ съ годами, съ исторіей. Дѣти актерствуютъ,—не потому ли, что они себя ищутъ, не потому ли, что они еще себя не нашли? Тотъ индивидуализмъ, подъ знаменемъ котораго движется наша эпоха, неминуемо побуждаетъ личность отказываться отъ суетнаго желанія трансформацій; ей некогда переходить въ другіе облики, — ей нужно найти себя. Ей предстоитъ высокій идеалъ самопознанія. Все дѣло какъ разъ въ томъ, чтобы не стать другимъ, а стать собою. Центръ тяжести изъ внѣшняго переносится во внутреннее. Если Метерлинкъ воз-

вѣстилъ трагедію повседневности, если настоящимъ героемъ является для него не мавръ Отелло, не Макбетъ съ ихъ чрезвычайными событіями, а въ ночной тишинѣ задумавшійся будничный старикъ, то это можно объяснить именно тѣмъ, что, дѣйствительно, утончились психическіе міры и все пристальнѣе и пристальнѣе заглядываетъ человѣкъ въ тѣ сложныя сплетенія духовныхъ водорослей, въ тотъ бездонный голубой акваріумъ, съ которыми сравниваетъ Роденбахъ современную душу. Нервная душа культурныхъ людей идетъ по дорогѣ самоуглубленія, а не самоизмѣненія. На собственный вопросъ, поставленный выше, я отвѣчаю, что душу свою человѣкъ вовсе не хочетъ мѣнять,—онъ мѣняетъ только одежды. Своимъ подлинникомъ онъ дорожитъ, свое настоящее *я* онъ не продастъ за красную чечевичную похлебку декоративности, за красные углы бутафоріи. Вопреки Евреинову, чѣмъ больше человѣкъ—человѣкъ, тѣмъ сильнѣе онъ стремится быть, а не слыть. Еще разъ: представленія и маскарады все меньше и меньше находятъ у него принципіальнаго оправданія. Если же ему тѣсно дѣлается въ самомъ себѣ, то слишкомъ достаточно расширяетъ его то преодолѣваніе собственнаго *я*, которое сказывается въ каждомъ общеніи, въ каждой бесѣдѣ. Задушевность Евреиновъ признаетъ мѣщанствомъ; но въ своемъ истинномъ смыслѣ она—искренній разговоръ души съ душою, взаимное преображеніе, лучшая изъ трансформацій, при которой человѣкъ одновременно принимаетъ и себя, и другого, при которой осуществляются одинъ въ двухъ и два въ одномъ.

Изсякновеніе театральности не обрекаетъ на внутреннюю будничность и скуку, потому что до будней надо подняться, а не упасть; легче заинтересоваться праздникомъ, чѣмъ буднями, но сила духа состоитъ въ томъ, чтобы принять и понять именно послѣдніе, освятить прозу, осмыслить обыденность. Дѣлу—время, потѣхѣ—часъ. Упраздняются фанфары потѣхи, все рѣже звенятъ бубенчики арлекина, и въ этой тишинѣ, въ этой сосредоточенности, міръ отдается дѣлу и думѣ. Міръ серьезенъ. Культурное человѣчество мыслитъ; а стихія мысли—тишина. Люди уходятъ отъ театральности, изъ шумнаго театра, чтобы войти въ себя. Не туда, куда зоветъ Евреиновъ, а какъ разъ въ противоположную сторону идутъ они; и въ этомъ не только нѣтъ ничего опаснаго и опошляющаго, отъ этого жизнь не только не дѣлается бѣдной и безкрасочной, но и, наоборотъ, это раскрываетъ сіяющія дали духовности, перспективы умственныхъ усладъ. Ибо тишинѣ и серьез-

ности міра мѣшаетъ театръ, но не искусство. Музыка не шумъ. Культура, углубляя внутренній міръ, психическій акваріумъ, сосредоточиваетъ меня во мнѣ, ведетъ къ уединенности; и вотъ, искусство уединенно, а театръ—на людяхъ. Онъ разсѣиваетъ. Искусство вводитъ, театръ выводитъ. И это понимаетъ апологетъ театральности Евреиновъ, когда онъ говоритъ, что существо театра, примитивное и доступное, это—трансформація, а существо „эстетическаго искусства"—формація. Иными словами: театръ не творецъ. Искусство—дѣло, театръ—потѣха.

Если, какъ я сказалъ раньше, театръ отсталъ отъ жизни и не присталъ къ искусству, то въ этомъ есть для насъ глубокое поученіе: грѣшно и кощунственно стремиться къ театрализаціи бытія. Дѣлать изъ послѣдняго даже не то, что театръ, а само благородное искусство,—и то представляетъ собою нѣчто праздное, безнравственное и, къ счастью, неисполнимое. Очень нравится Евреинову идея Оскара Уайльда: самому стать произведеніемъ искусства (Уайльдъ выражался еще такъ: „положить себя на музыку"). Но не знаменательно ли, что отъ портрета Оскаръ Уайльдъ перешелъ къ подлиннику, отъ Портрета Доріана Грэя—къ De profundis? Его литературная судьба является трагической иллюстраціей къ той истинѣ, что цѣликомъ, сплошь перейти въ искусство, въ портретъ, въ икону, человѣкъ не можетъ и не долженъ. Безъ искусства жизнь не въ жизнь,—это правда; но жизнь больше искусства. Не будемъ его идолопоклонниками: это не нужно ни ему, ни намъ. Упиваться гармоніей, надъ вымысломъ слезами обливаться—эти высокія отрады Пушкина имѣютъ смыслъ только для того, кто, подобно Пушкину, исповѣдуетъ религію жизни и проникновенно возглашаетъ: я жить хочу, чтобъ мыслить и страдать! Безъ жизни, безъ мысли, безъ страданія искусство теряетъ всякую цѣну, и тогда оно просто—блѣдная цитата, отсутствіе живого оригинала и оригинальности, жалкая замѣна великой книги бытія. Если искусство, даже искусство меньше реальности, то совсѣмъ уже не можетъ быть рѣчи о первенствѣ надъ нею театра. И если Евреиновъ искренне называетъ жизнь „Ея Величество", то какъ же онъ не видитъ, что его стремленіе подчинить жизнь театральности, это—оскорбленіе величества?..

Онъ написалъ красивую книгу (художественны ея страницы,—напримѣръ, о Наполеонѣ-актерѣ, о туркѣ на табачной вывѣскѣ), и онъ правильно видитъ, въ чемъ происхожденіе театра;

онъ правильно считаетъ послѣдній фактомъ не эстетическимъ, а до-эстетическимъ. Но если до сихъ поръ авторъ правъ, то выводы его невѣрны: изъ его посылокъ вытекаетъ не вѣчность, а бренность театра, его ребяческая суетность и обходимость. Если театръ не искусство, то дѣлать съ нимъ нечего, и ничего не стоитъ съ нимъ дѣлать. Завидная карьера для Евреинова—быть портнымъ Жизни; однако, мало кто раздѣлитъ его зависть, потому что жизнь хороша—какъ жизнь, и одѣвать ее не слѣдуетъ. Венера Милосская не нуждается въ портныхъ.

ПИСЬМА ЧЕХОВА

Письма Чехова

Каждый писатель свое настоящее и лучшее выражаетъ не въ письмахъ, а въ писаніяхъ, — въ священномъ писаніи своего таланта. Вотъ почему иные авторы (Гончаровъ, напримѣръ) такъ ревниво и щепетильно относятся къ своей перепискѣ и не хотятъ, чтобы мимолетныя и случайныя страницы ихъ частной корреспонденціи, эти порою безразличные, но порою и завѣтные листки почтовой бумаги, сдѣлались когда-нибудь достояніемъ всего общества. Кажется, такая перспектива испугала бы и Чехова, — настолько цѣломудренна и стыдлива была его душа; и это лишь одна изъ его многихъ и милыхъ шутокъ, впрочемъ, превращенная жизнью въ серьезъ, въ пророчество, когда еще въ 1886 г. онъ пишетъ юмористу Щеглову: „Такъ какъ это письмо, по всей вѣроятности, послѣ моей смерти будетъ напечатано въ сборникѣ моихъ писемъ, то прошу Васъ вставить въ него нѣсколько каламбуровъ и изреченій“. Правда, онъ писалъ однажды: „... я не понимаю, почему ее (гончаровскую заповѣдь) нарушать нельзя“. Но думается все-таки, что, если вообще читать чужія письма такъ нескромно, то глубокую скромность Чехова, духъ его, витающій среди насъ, мы этимъ задѣваемъ особенно болѣзненно, и точно смотрятъ на насъ съ укоризной его печальные близорукіе глаза, и хочется просить прощенья у его смущенной тѣни. Однако нѣтъ силъ отъ этой нескромности отказаться и не читать его писемъ. Да и вообще, повидимому, избранники человѣчества, наши великіе люди, никогда не будутъ ограждены въ потомствѣ отъ нарушенія своей почтовой тайны, такъ какъ мы — правильно или неправильно — считаемъ ихъ цѣликомъ нашей духовной собственностью и, въ силу естественнаго интереса къ нимъ, присвоиваемъ себѣ право загляды-

вать въ ихъ частную жизнь, за кулисы ихъ творчества. Въ данномъ случаѣ, по отношенію къ Чехову, наша заинтересованность его письмами еще болѣе объясняется тѣмъ, что они—тоже творчество, что они тоже представляютъ собой цѣнный литературный памятникъ, художественную красоту. Въ нашей эпистолярной словесности займутъ они одно изъ первыхъ мѣстъ. Литературныя безъ литературности, непринужденныя, безъ чванства богатыя перлами остротъ и юмора, и примѣчательныхъ мыслей, полныя оригинальныхъ критическихъ сужденій, звучащія почти неуловимой тонкой мелодіей единственнаго чеховскаго настроенія, письма Чехова похожи на его разсказы: отъ нихъ трудно оторваться. Распечатать письмо отъ Чехова, пробѣгать его бисерныя строки,—это, вѣроятно, было удивительнымъ наслажденіемъ: будто въ свои конверты вкладывалъ онъ драгоцѣнныя крупинки своего таланта.

И теперь шесть томовъ его писемъ войдутъ въ библіотеку русской литературы одной изъ самыхъ желанныхъ и свѣтлыхъ книгъ. Они заслужили, чтобы ихъ поставили рядомъ съ письмами Пушкина, къ которымъ, при всей разницѣ писательскихъ талантовъ и темпераментовъ, больше всего они приближаются, какъ откровенія свѣжей и свободной, легкой и честной души, какъ прекрасные отзвуки художественнаго и человѣческаго дарованія.

Чехову можно являться передъ читателями въ домашнемъ видѣ, въ обиходѣ душевныхъ будней: онъ не разочаровываетъ. Изъ тяжкаго испытанія, которое ему предложили издатели его переписки, онъ выходитъ съ честью. Еще обаятельнѣе выступаетъ передъ нами его избранная, его благородная личность. Токъ душевной чистоты и красоты идетъ отъ его писемъ; они волнуютъ, и возникаетъ къ Чехову-человѣку неотразимая симпатія. Въ его письмахъ раскрывается душа затѣненная и тихая; нѣтъ паѳоса, бури, яркой страстности и рѣзкихъ тоновъ; огонь приспущенный, что-то занавѣшенное; не усиленно бьется музыкальное сердце, не громкій тембръ у этого человѣческаго голоса. Но зато передъ вами—личность, которая неизмѣримо больше жила въ себѣ, чѣмъ внѣ себя; за письмами чувствуется вторая жизнь, далекое святилище души. „Около меня нѣтъ людей, которымъ нужна моя искренность и которые имѣютъ право на нее“; поэтому онъ еще болѣе замыкается въ себя, и тамъ, въ этой послѣдней уединенности, сохраняетъ изумительную свободу духа, трудную и доро-

гую простоту. Чеховъ—человѣкъ не на людяхъ. „Свободный художникъ“ не только въ своихъ произведеніяхъ, но и въ своей жизни, онъ самостоятеленъ. Сдержанный, но не скупой, писатель и человѣкъ безъ жестикуляціи, одновременно мягкій и сильный, онъ не поддается реальности, какъ системѣ внушеній, и съ дороги правды, с в о е й правды, не собьется этотъ увѣренный и вмѣстѣ съ тѣмъ скромный путникъ. Онъ сочетаетъ въ себѣ деликатность и сильную волю; неуступчивый въ главномъ, въ серьезномъ, въ святомъ, онъ такъ податливъ, нравственно щедръ, нравственно любезенъ и услужливъ тамъ, гдѣ это не посягаетъ на его свободную художественность и свободную человѣчность. Уединенный, Чеховъ не мизантропъ. Напротивъ, его влечетъ къ людямъ, къ гостямъ, и очень многое въ его душѣ объясняется именно тѣмъ, что „господа люди“ пробуждали въ ней какъ силу притяженія, такъ и силу отталкиванія. Психологическая игра на этой противоположности слышится въ большинствѣ его писемъ,—отзвуковъ реальной жизни. Хочется бесѣды, сосѣдей, дружбы, тянетъ къ человѣку,—но зорко, ясновидѣніемъ юмора, отчасти силой гоголевскаго прозрѣнія, видитъ Чеховъ обычную картину людской суетности, спектакль нашихъ пороковъ; и кругомъ—фальшь, лицемѣріе, завистничество, и въ пустыхъ или мертвыхъ душахъ вьетъ себѣ привольныя гнѣзда нечисть злобы, клеветы, сплетенъ. Онъ органически не любитъ шума, рекламы, публичныхъ выступленій; стыдливая человѣческая мимоза, олицетвореніе скромности, онъ на просьбу объ автобіографіи отвѣчаетъ: „У меня болѣзнь: автобіографофобія. Читать про себя какія-либо подробности, а тѣмъ паче писать для печати—для меня это истинное мученіе“; онъ „не обѣдаетъ на юбилеяхъ тѣхъ писателей, которыхъ не читалъ“, и хотя у него „есть фракъ“, но „нѣтъ охоты и умѣнья читать“; на успѣхъ, овацiи онъ, застѣнчивый, одержимый „боязнью пространства“, больше всего отвѣчаетъ „утомленіемъ и желаніемъ бѣжать, бѣжать“,—и все-таки приходится ему съ затаенной горечью писать эти на видъ спокойныя, равнодушныя строки: „Я отродясь никого не просилъ, не просилъ ни разу сказать обо мнѣ въ газетахъ хоть одно слово, и Буренину это извѣстно очень хорошо, и зачѣмъ это ему понадобилось обвинять меня въ саморекламированіи и окатывать меня помоями—одному Богу извѣстно“. „Меня окружаетъ густая атмосфера злого чувства, крайне неопредѣленнаго и для меня непонятнаго“; и когда 17 октября 1896 г. въ Петербургѣ прова-

лилась „Чайка“, то—пишетъ Чеховъ—„меня еще во время перваго акта поразило одно обстоятельство: а именно, тѣ, съ кѣмъ я до 17-го дружески и пріятельски откровенничалъ, безпечно обѣдалъ, за кого ломалъ копья,—всѣ эти имѣли странное выраженіе, ужасно странное... Я не могу забыть того, что было, какъ не могъ бы забыть, если бы, напримѣръ, меня ударили“. Не будь этой запыленности человѣческихъ душъ, „жизнь вообще бы состояла изъ радостей, а теперь она наполовину противна“. При такихъ условіяхъ, при такомъ людскомъ сосѣдствѣ, какъ же не посторониться и не отойти, какъ не прикрыться шуткой и не опустить той душевной занавѣски, которая Чехову столь свойственна? Мелькаютъ образы симпатичныхъ ему людей: какая-нибудь чистая дѣвушка, Ликуся милая, умный собесѣдникъ, женщины изъ тѣхъ, что красятъ жизнь,—съ хутора Линтваревыхъ, напримѣръ,—дѣти, радующія сердце; и гдѣ-нибудь въ деревнѣ или въ комнатѣ московскаго дома-комода скучаетъ по нимъ, ищетъ разговора задумчивый Чеховъ. По существу своей натуры онъ общителенъ. Онъ зналъ, чѣмъ люди дурны; но зналъ и то, чѣмъ люди живы. „Я положительно не могу жить безъ гостей. Когда я одинъ, мнѣ почему-то становится страшно, точно я среди великаго океана плыву солистомъ на утлой ладьѣ... Когда я вырасту большой и буду имѣть собственную дачу, то построю три флигеля спеціально для гостей обоего пола. Я люблю шумъ больше, чѣмъ гонораръ“. Но не всѣ гости стоятъ гостепріимства. Слишкомъ достаточно поводовъ находитъ для себя и сила отталкиванія; образуется пустота, разстояніе между писателемъ и другими людьми. Изящный среди грубыхъ, онъ страдаетъ и уходитъ. Въ одиночествѣ грустно Чехову, но онъ спокоенъ. Совѣсть у него чиста. Не слышатся въ его письмахъ лживыя, дѣланныя ноты; у него и желанія нѣтъ становиться въ позу, посылать себя на выставку, создавать себѣ эффектное освѣщеніе. Чеховъ ни у кого не заискиваетъ—ни у публики, ни у критиковъ, ни у консерваторовъ, ни у либераловъ: самъ по себѣ, негордый сюзеренъ, живетъ онъ одинъ, въ замкѣ своей духовной тишины. Внутренняя свобода, нравственная опрятность и независимость, все это—его органическое достояніе, его натура; онъ иначе не умѣетъ. Вотъ почему людямъ иного склада такъ недоступны его моральное спокойствіе, его естественная высота, и Чехову приходится звать ихъ на нее, уговаривать, напоминать о простотѣ. „Какъ у васъ въ Питерѣ любятъ духоту! Неужели вамъ всѣмъ не душно отъ

такихъ словъ, какъ солидарность, единеніе молодыхъ писателей, общность интересовъ и проч.?.. Чтобы помочь своему коллегѣ, уважать его личность и трудъ, чтобы не сплетничать на него и не завистничать, чтобы не лгать ему и не лицемѣрить передъ нимъ—для всего этого нужно быть не столько молодымъ литераторомъ, сколько вообще человѣкомъ... Будемъ обыкновенными людьми, будемъ относиться одинаково ко всѣмъ,—не понадобится тогда и искусственно взвинченной солидарности... Господь послалъ Вамъ доброе, нѣжное сердце, пользуйтесь же имъ, пишите мягкимъ перомъ, съ легкой душой, не думайте объ обидахъ, Вами понесенныхъ... Будьте объективны, взгляните на все окомъ добраго человѣка, т.-е. Вашимъ собственнымъ окомъ". Со своею легкой душою Чеховъ умѣлъ смотрѣть собственнымъ окомъ, быть самимъ собою. Впрочемъ, если вѣрить ему, онъ, чтобы этого достигнуть, долженъ былъ одержать побѣду надъ своимъ воспитаніемъ и средой, долженъ былъ перевоспитать самую природу свою. „Что писатели-дворяне брали у природы даромъ, то разночинцы покупаютъ цѣною молодости. Напишите-ка разсказъ о томъ, какъ молодой человѣкъ, сынъ крѣпостного, бывшій лавочникъ, пѣвчій, гимназистъ и студентъ, воспитанный на чинопочитаніи, цѣлованіи поповскихъ рукъ, поклоненіи чужимъ мыслямъ, благодарившій за каждый кусокъ хлѣба, много разъ сѣченный, ходившій по урокамъ безъ калошъ, дравшійся, мучившій животныхъ, любившій обѣдать у богатыхъ родственниковъ, лицемѣрившій и Богу, и людямъ безъ всякой надобности, только изъ сознанія своего ничтожества,—напишите, какъ этотъ молодой человѣкъ выдавливаетъ изъ себя каплями раба и какъ онъ, проснувшись въ одно прекрасное утро, чувствуетъ, что въ его жилахъ течетъ уже не рабская кровь, а настоящая человѣческая".

„Напишите разсказъ"... Но замѣчательно, что если бы темы для него не далъ самъ Чеховъ, то никто бы и не замѣтилъ этого перевоспитанія, этого преодолѣванія рабскихъ началъ, такъ какъ уже въ самыхъ раннихъ письмахъ Чеховъ—свой, а не чужой, и обнаруживается тамъ аристократичность его нравственной природы, джентльменство сердца, та врожденная „легкая душа", душа безъ духоты, то „око добраго человѣка", которыхъ онъ ждалъ отъ своихъ корреспондентовъ. Въ требованіяхъ къ людямъ очень далекій отъ моральнаго педантизма, онъ не переноситъ одной только пошлости, своего лютаго врага, который угнеталъ его и какъ писателя, и какъ человѣка. Ему

нужно, чтобы мы брали другъ у друга одно только хорошее, его замѣчали, имъ дорожили. „У Ноя было три сына: Симъ, Хамъ и, кажется, Іафетъ. Хамъ замѣтилъ только, что отецъ его—пьяница, и совершенно упустилъ изъ виду, что Ной геніаленъ, что онъ построилъ ковчегъ и спасъ міръ". О, этотъ второй сынъ Ноя, этотъ вѣчный Хамъ, предокъ многочисленныхъ потомковъ! Въ безконечныхъ разновидностяхъ являлся онъ передъ Чеховымъ, открытый или въ футлярѣ, а футляры нашъ писатель видѣлъ разные,—между прочимъ, и либеральный, тотъ ярлыкъ, которымъ иные „глупые суслики" опошляютъ великую традицію свободы. „Шестидесятые годы, это—святое время, и позволять глупымъ сусликамъ узурпировать его—значитъ опошлять его". „Я не вѣрю въ нашу интеллигенцію, лицемѣрную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, лѣнивую, не вѣрю даже, когда она страдаетъ и жалуется, ибо ея притѣснители выходятъ изъ ея же нѣдръ. Я вѣрю въ отдѣльныхъ людей, я вижу спасеніе въ отдѣльныхъ личностяхъ, разбросанныхъ по всей Россіи тамъ и сямъ—интеллигенты они или мужики; въ нихъ сила, хоть ихъ и мало". Не приписанный ни къ какому лагерю, „дикій" и въ своей дикости такой терпимый, либералъ души, Чеховъ не переноситъ фирмы и умственнаго сектантства: „Я ненавижу ложь и насиліе во всѣхъ ихъ видахъ; фарисейство, тупоуміе и произволъ царятъ не въ однихъ только купеческихъ домахъ и кутузкахъ; я вижу ихъ въ наукѣ, въ литературѣ, среди молодежи". Ему претитъ всякая профанація идеальныхъ цѣнностей. „Интеллигенція пока только играетъ въ религію", и тѣмъ хороши мусульмане, что „у нихъ нѣтъ религіозныхъ дамъ—сего элемента, отъ котораго мельчаетъ религія, какъ Волга отъ песку". Мелп—отъ человѣка; сама же по себѣ религіозность глубока. Фраза—отъ человѣка; но слово—отъ Бога.

Въ принятіи или непринятіи людей Чеховъ руководствуется не обычными грубыми мѣрками: для него, художника, главную роль играютъ художественные, тонкіе признаки, отсутствіе или присутствіе высшей эстетичности, „человѣческаго таланта"; иной разъ одно слово, одинъ жестъ значитъ больше, чѣмъ объективные достоинства или недостатки. И скорѣе, охотнѣе Чеховъ принимаетъ, чѣмъ отвергаетъ. У него — стремленіе найти хорошее, хорошаго; у него—изумительно-бережное обращеніе съ чужой душою, непогрѣшимая, музыкальная чуткость. И въ крупномъ, и въ мелочахъ онъ жилъ такъ, что никому не дѣлалъ больно и никто объ него

не ушибался. Облегчать отношенія, выбирать соотвѣтственныя, успокаивающія слова, разрѣшать жизненныя неловкости—едва ли кто-нибудь зналъ это лучше, чѣмъ онъ. Любить страстно и патетично онъ не могъ и не умѣлъ; разстояніе между собою и другими онъ всегда соблюдалъ,—но maximum того, что по совѣсти и по темпераменту своему могъ онъ людямъ давать, онъ давалъ, и въ предѣлахъ своего внутренняго имущества былъ онъ тароватъ,—внимательный, деликатный, осторожный. Вспомнимъ хотя бы его пріемы съ чужимъ авторскимъ самолюбіемъ. Многіе писатели спрашивали у него мнѣнія о своемъ творчествѣ, и постороннія рукописи на его столѣ часто занимали больше мѣста, чѣмъ собственныя; и за этимъ столомъ онъ, какъ герой своего разсказа, нерѣдко въ изнеможеніи выслушивалъ эпопею какой-нибудь убійственной дамы. Но Чеховъ не бросалъ въ нее пресс-папье. Никому не отказывалъ онъ въ своемъ совѣтѣ и оцѣнкѣ. Здѣсь такъ легко обидѣть, огорчить,—онъ же, не поступаясь правдой, всегда находилъ для нея, для этой подчасъ горькой правды, такой тонъ, такую душевную интонацію (вообще, всю его писательскую и человѣческую музыку дѣлаетъ ея невоспроизводимый тонъ), что едва ли кто-нибудь отъ его рецензіи, соединенія откровенности и пощады, испытывалъ обиду и боль. Такъ звучали слова Чехова, что сами авторы, вѣроятно, не безъ оттѣнка удовольствія читали на свой же счетъ его безобидныя шутки: „знаки препинанія, служащіе нотами при чтеніи, разставлены у Васъ, какъ пуговицы на мундирѣ гоголевскаго городничаго“; „это не разсказъ, а длинный рядъ тяжелыхъ угрюмыхъ казармъ“. Какъ редакторъ, Чеховъ и передѣлывалъ творенія начинающихъ беллетристовъ; про одинъ такой случай онъ пишетъ: „изъ корабля я сдѣлалъ гвоздь“, и, вѣроятно, самъ строитель огромнаго корабля долженъ былъ признать, что гвоздь оказался цѣннѣе. Чеховъ зналъ, какъ жестоко и тяжело разрушать чужія иллюзіи и какъ это, однако, необходимо порою въ интересахъ самого иллюзіониста; и благородный критикъ хвалилъ все, что можно было похвалить. Онъ помнилъ, какое счастье испыталъ онъ самъ, почти неизвѣстный литераторъ, когда получилъ отъ Григоровича письмо, восхвалявшее его робкій, еще не увѣренный въ себѣ талантъ. „Ваше письмо, мой добрый, горячо любимый благовѣститель, поразило меня какъ молнія. Я едва не заплакалъ, разволновался и теперь чувствую, что оно оставило глубокій слѣдъ въ моей душѣ. Какъ Вы приласкали мою молодость, такъ пусть Богъ успокоитъ Вашу

старость; я же не найду ни словъ, ни дѣлъ, чтобы благодарить Васъ".

Сердечность Чехова, хотя и прикрываемая, все-таки свѣтитъ и грѣетъ въ ласковомъ звучаніи его писемъ, въ этомъ именно изъ сердца идущемъ умѣньи съ каждымъ отыскать надлежащій тонъ и тему, сдѣлаться не внѣшнимъ, а дѣйствительнымъ собесѣдникомъ чужой души. Это не оппортунизмъ: это—серьезность сердца. Замѣчательны въ данномъ смыслѣ, напримѣръ, его письма къ родственникамъ, людямъ совсѣмъ другого развитія, другихъ интересовъ и обычаевъ; невыразимо-прекрасны письма къ дѣтямъ и о дѣтяхъ, которыхъ такъ любилъ Чеховъ-человѣкъ и Чеховъ-писатель. Онъ охотно сочинялъ для нихъ какіе-нибудь „Сапоги въ смятку", пропущенные „цензоромъ Пузиковымъ" и „одобренные ученымъ комитетомъ не только для дѣтей, но даже и для генераловъ, архимандритовъ, непремѣнныхъ членовъ и писательницъ"; онъ вообще согласился бы съ Достоевскимъ, что „черезъ дѣтей душа лѣчится". Маленькій гимназистъ съ большимъ ранцемъ, съ „товарнымъ вагономъ" на спинѣ, зажигалъ привѣтливые огоньки юмора и ласки въ его утомленныхъ глазахъ. „Чтобы освѣжить и обновить воздухъ въ своей квартирѣ, я взялъ къ себѣ въ жильцы молодость въ образѣ гимназиста-первоклассника, ходящаго на головѣ, получающаго единицы и прыгающаго всѣмъ на спины... Къ Финику приходилъ Ивановъ сообщить, какіе заданы уроки. Будучи приглашенъ наверхъ, онъ пошелъ въ комнату Финика, самъ сконфузился,—сконфузился и Финикъ. Угрюмо глядя въ одну точку, онъ басомъ сообщилъ, что задано, толкнулъ Финика локтемъ въ бокъ и сказалъ: „Прощай, Киселевъ". И не подавая руки, удалился. Повидимому, соціалистъ".

Душевная внимательность Чехова проявляется не только въ словахъ; его моральное гостепріимство сказывается не только въ чуткости личныхъ отношеній: его письма показываютъ намъ, что тотъ Чеховъ, который въ своихъ произведеніяхъ выступаетъ какъ мечтатель, какъ пѣвецъ лишняго человѣка, какъ созерцатель и поэтъ „недѣланія", — въ своей личной жизни былъ рѣдкій работникъ. Въ творчествѣ своемъ, не любя дѣльца, онъ почти не изображалъ и дѣятеля; въ частномъ же быту онъ самъ былъ именно дѣятеленъ. Поразительно такое сочетаніе: Чеховъ-земецъ,—между тѣмъ оно реально. Земскій врачъ, земскій практикъ старой симпатичной складки, провинціальный труженикъ

энергичный сотрудникъ въ честномъ и черномъ трудѣ, работникъ-демократъ, участникъ засѣданій, описей, статистики, прилежный сѣятель земской нивы: это все живетъ, оказывается, въ утонченной личности изящнаго, изысканнаго художника, психолога томныхъ настроеній, творца проникновенныхъ элегій. Отзывчивый, соціально увлеченный, Чеховъ проводитъ шоссе, строитъ школы, строитъ пожарный сарай, на колокольню выписываетъ зеркальный крестъ; во время открытія одной изъ школъ крестьяне подносятъ ему образъ и хлѣбъ-соль, говорятъ благодарственную рѣчь; онъ озабоченъ земской санитаріей, ея теоріей и практикой, онъ систематически и любовно обогащаетъ таганрогскую общественную библіотеку, онъ вмѣстѣ съ другими организуетъ народный домъ,—покровитель больныхъ и бѣдныхъ, дѣятельный филантропъ, другъ деревни! Онъ пишетъ своихъ мрачныхъ „Мужиковъ“, но дамѣ, только что купившей имѣніе, совѣтуетъ: „въ первое время не разочаровывайтесь и не составляйте мнѣнія о мужикахъ“. И трогательно читать его строки: „Съ мужиками я живу мирно, у меня никогда ничего не крадутъ, и старухи, когда я прохожу по деревнѣ, улыбаются или крестятся. Я всѣмъ, кромѣ дѣтей, говорю вы, никогда не кричу; но главное, что устроило наши добрыя отношенія, это—медицина“ (да, онъ никогда не кричитъ: это—характерный признакъ его, какъ писателя и человѣка). Онъ творитъ добро словомъ и дѣломъ, и крестьянки-старухи знаютъ, почему онѣ при видѣ его улыбаются или крестятся (можно ли достойнѣйшій лавръ вплести въ вѣнецъ Чехова?). Въ голодный 1892 годъ онъ такъ много работаетъ въ борьбѣ съ голодомъ. Когда грозитъ холера („что-то гнусное, угнетающее и марающее есть въ самомъ словѣ холера“), Чеховъ—санитарный врачъ, безъ жалованья. Самъ больной, слабый, близорукій, какая-то хрупкая человѣческая драгоцѣнность, онъ хлопочетъ, лѣчитъ („съ августа по 15 октября записалъ 500“), ѣздитъ по скернымъ дорогамъ, мокнетъ на проливномъ дождѣ, трудится, не покладая рукъ,—благословенной руки писателя. „Дорогъ я не знаю, по вечерамъ ничего не вижу, денегъ у меня нѣтъ, утомляюсь я очень скоро“. „Моя лѣнь оскорблена во мнѣ глубоко“, потому что онъ лѣнивъ поэтической лѣностью и, какъ Пушкинъ, больше всего любитъ „праздность вольную, подругу размышленія“, свѣтлую неозабоченность. Но эту стихію художника, своего празднаго пейзажиста изъ „Дома съ мезониномъ“, онъ въ себѣ покорилъ, сдѣлалъ великое дополненіе и поправку къ самому

себѣ, и вотъ онъ не только восхищается культурной дѣятельностью врачей, успѣхами земской медицины, но и самъ вноситъ туда свою труженическую долю. Такъ счастливо, что у него нѣтъ ложнаго стыда, ложной брезгливости, что эта нѣжная и нервная организація, эта душа-аристократка, красивая, одинокая и печальная, и себя пріобщаетъ къ матеріальной прозѣ, къ неэффектной работѣ медика. Вообще, соединеніе въ Чеховѣ поэта и врача, идеалиста и, если хотите, матеріалиста—единственное въ своемъ родѣ. И хотя ему, поэту, „противно писать цифрами", онъ не отказывается отъ нихъ: „моя бѣдная муза надѣла синія очки и занимается этнографіей и геологіей". Привлекательно то, что онъ гордится своей „женою"—медициной, не сердится на всѣ эти касторовыя масла, не гнушается зрѣлищемъ своей деревенской амбулаторіи. Да и какъ же иначе? Вѣдь онъ собственной красотою преодолѣваетъ некрасивость жизни: онъ глубоко убѣжденъ въ соединимости духовнаго идеализма съ самой матеріалистической профессіей. И передъ одной писательницей Чеховъ съ такою милой обиженностью заступается за гинеколога: „всѣ гинекологи—идеалисты"; одинъ изъ нихъ ходитъ на первыя представленія и „потомъ громко бранится около вѣшалокъ" (какой штрихъ!), „увѣряя, что всѣ авторы обязаны изображать однѣхъ только идеальныхъ женщинъ".

Письма Чехова рисуютъ его далеко не равнодушнымъ и къ русской общественности. Онъ такъ привѣтствуетъ юбилей Чупрова и находитъ, что „нуженъ хоть кусочекъ общественной и политической жизни, хоть маленькій кусочекъ"; онъ оцѣниваетъ молебенъ по случаю бунта, „окропленіе розогъ святой водою"; въ Венеціи думается ему о томъ, что „русскому человѣку, бѣдному и приниженному, здѣсь, въ мірѣ красоты, богатства и свободы, не трудно сойти съ ума"; пророчески говоритъ о Портъ-Артурѣ Чеховъ, что съ этимъ незамерзающимъ портомъ, съ этой „незамерзающей Ѳеодосіей на восточномъ берегу", мы „наживемъ себѣ массу хлопотъ", и онъ „обойдется намъ дороже, чѣмъ если бы мы вздумали завоевать всю Японію".

Та горькая игра на силахъ притяженія и отталкиванія, которую переживалъ въ себѣ Чеховъ по отношенію къ людямъ и которая отъ оскорбленной общительности заставляла его уходить въ одиночество (кто не получаетъ соотвѣтственной реплики, тотъ молчитъ),—она же характеризуетъ и его общее воспріятіе жизни. Здѣсь тоже борются между собою жизнерадостность и апатія,

искрометная шутливость и грусть. Чувство жизни и равнодушіе къ ней, очарованіе и безочарованіе, на глубокой подпочвѣ меланхоліи, одерживаютъ попеременныя побѣды. „Жить не особенно хочется и жить какъ будто бы надоѣло“; „не знаешь, что дѣлать съ жизнью“; „когда я бываю серьезенъ, то мнѣ кажется, что люди, питающіе отвращеніе къ смерти, не логичны“; „надоѣло собственное присутствіе“. Особенно съ тѣхъ поръ, какъ случился съ нимъ „скандалъ“, т.-е. хлынула кровь горломъ, и легъ онъ въ клинику Остроумова, — съ этого момента... „клонитъ мою головушку на подушку“ и „все хочется лежать“, и еще глубже замыкается онъ въ тишину и чистоту своего внутренняго міра. Т.-е. внѣшній процессъ жизни, конечно, продолжается, и строится дача подъ Ялтой, и собственноручно сажаетъ онъ для будущаго сада, „сада-дилетанта“, розы, камеліи, лиліи, туберозы, и, какъ житель татарской деревни, онъ шутитъ надъ своимъ „переходомъ въ магометанскую вѣру“ и подписывается уже О с м а н ъ Чеховъ; и за границу онъ ѣдетъ, въ Ниццу и въ Парижъ (гдѣ „климатъ очень здоровъ, особенно въ Moulin rouge“); и назначаютъ его членомъ попечительнаго совѣта въ ялтинскую женскую гимназію, такъ что онъ „имѣетъ право носить мундиръ VI класса“ и „съ важностью ходитъ по лѣстницамъ гимназіи, и гимназистки въ бѣлыхъ пелеринахъ дѣлаютъ ему реверансъ“; и продаетъ Марксу свои сочиненія,—но все это исходитъ не отъ послѣднихъ глубинъ его души, все это лишь набрасываетъ на нихъ какой-то покровъ, застилая отъ чужихъ взоровъ и боль, и скорбь, и ожиданіе смерти. Онъ усталъ, и себѣ желаетъ онъ того, что одна корреспондентка позабыла ему пожелать—„желанія жить“. Но и раньше, до того какъ выяснилось ему окончательно, что онъ—moriturus, перемежалъ въ себѣ Чеховъ любовь къ жизни и смертную тоску. На охотѣ вмѣстѣ съ Левитаномъ убилъ онъ вальдшнепа, и отъ этого самому больно и совѣстно: большіе черные глаза птицы, „удивленной“ смертью, прекрасная одежда,—„однимъ красивымъ влюбленнымъ созданіемъ стало меньше“. Это настроеніе еще возрастаетъ, конечно, отъ болѣе сильныхъ жизненныхъ зрѣлищъ,—того, напримѣръ, которое вдохновило его на „Гусева“. „Когда глядишь, какъ мертвый человѣкъ, завороченный въ парусину, летитъ, кувыркаясь, въ воду, и когда вспомнаешь, что до дна нѣсколько верстъ, то становится страшно и почему-то начинаетъ казаться, что самъ умрешь и будешь брошенъ въ море“. Вотъ похороны на Сахалинѣ: „холодно, сыро; въ могилѣ вода; катор-

жные смѣются; видно море". И въ то же время готово сердце застѣнчиво раскрыться для всѣхъ тонкихъ нюансовъ жизни, для идущихъ отъ нея красотъ и радостей. И въ душѣ, которая такъ умѣетъ грустить, въ этой же печальной обители, непослѣдовательно и странно, но столь желанно, трепещетъ остроумная проказливость, стихія неудержимаго комизма. Сцена въ вагонѣ: „Маша (сестра Марія Павловна) во время дороги дѣлала видъ, что незнакома со мной и съ Семашко, такъ какъ съ нами въ одномъ вагонѣ ѣхалъ проф. Стороженко, ея бывшій лекторъ и экзаменаторъ. Чтобы наказать такую мелочность, я громко разсказывалъ о томъ, какъ я служилъ поваромъ у графини Келлеръ и какіе у меня были добрые господа; прежде чѣмъ выпить, я всякій разъ кланялся матери и желалъ ей поскорѣе найти въ Москвѣ хорошее мѣсто". Про ту же любимую сестру, „стерегущую нашу репутацію со строгостью и мелочностью придворной дамы, честолюбивую и нервную", мы узнаемъ, что она „ходила къ подругамъ и всюду трезвонила", когда Чеховъ получилъ отъ Академіи пушкинскую премію и, уже не Чеховъ, а „Шиллеръ Шекспировичъ Гете", чувствовалъ себя въ эти дни „какъ влюбленный". Случилось Чехову и шаферомъ быть, на свадьбѣ доктора съ поповной: „соединеніе началъ умерщвляющихъ съ отпѣвающими". Вотъ онъ „вернулся съ охоты: ловилъ раковъ". „Поймалъ одного голавля, но такого маленькаго, что въ пору ему не на жаркое идти, а въ гимназіи учиться". Знакомаго поэта Чеховъ называетъ: „Ваше Вдохновеніе". На представленіи „Иванова" только два актера знали роль,—„остальные играли по суфлеру и по внутреннему убѣжденію". „Въ Екатеринбургѣ всѣ извозчики похожи на Добролюбова"; нѣкто, „загримированный Надсономъ, старается дать понять, что онъ писатель". „Чтобы вынырнуть изъ пучины грошовыхъ заботъ и мелкихъ страховъ (мучитъ, какъ зубная боль, безденежье), для меня остался только одинъ способъ—безнравственный: жениться на богатой или выдать „Анну Каренину" за свое произведеніе". „Весьма утѣшительно, что меня перевели на датскій языкъ. Теперь я спокоенъ за Данію". „Я буду тамъ (въ Севастополѣ) incognito, запишусь въ гостинницѣ такъ: графъ Черномордикъ". На фотографіи будущая жена Чехова „немножко похожа на евреечку, очень музыкальную особу, которая ходитъ въ консерваторію и въ тоже время изучаетъ на всякій случай тайно зубоврачебное искусство и имѣетъ жениха въ Могилевѣ".

Всѣ эти шутки и вся эта милая интимная жизнь (то, на-

примѣръ, что онъ любилъ хорошую почтовую бумагу и купилъ себѣ новую чернильницу, и купилъ себѣ за границей три шелковыхъ галстуха),—это въ его письмахъ не только не оставляетъ насъ безразличными, но и сближаетъ и роднитъ съ Чеховымъ, и радуешься вмѣстѣ съ нимъ, радуешься за него этой новой чернильницѣ и дорогой бумагѣ. Это все—отъ солнца, которое такъ любилъ пѣвецъ сумерекъ и хмурыхъ людей. Это все—отъ весны, которую такъ благодатно чувствовалъ и лелѣялъ человѣкъ, одолѣваемый осенней тоскою. „Глядя на весну, мнѣ ужасно хочется, чтобы на томъ свѣтѣ былъ рай". „Какія свадьбы намъ попадались по пути, какая чудная музыка слышалась въ вечерней тишинѣ и какъ густо пахло свѣжимъ сѣномъ! То-есть душу можно отдать нечистому за удовольствіе поглядѣть на теплое вечернее небо, на рѣчки и лужицы, отражающія въ себѣ томный и грустный закатъ". „Весна. Сборъ всѣхъ частей. Шумъ. Если бы я служилъ въ департаментѣ государственной полиціи, то написалъ бы цѣлый докладъ на тему, что приближеніе весны возбуждаетъ безсмысленныя мечтанія". „У насъ природа грустнѣе, лиричнѣе, левитанистѣй" (чѣмъ въ Крыму, гдѣ „вѣтеръ—сухой и жесткій какъ переплетъ"). Другъ Левитана, другъ „левитанистой" природы, Чеховъ далъ въ письмахъ такія картины ея, что онѣ просятся и въ его разсказы; да и вообще въ этихъ письмахъ видепъ тотъ прекрасный матеріалъ, изъ котораго строилъ онъ свое художество. Вотъ, напримѣръ, въ письмѣ къ сестрѣ—драгоцѣнная чеховская миніатюра, удивительная жемчужина, законченное художественное произведеніе въ нѣсколькихъ строкахъ: „Въ Севастополѣ въ лунную ночь я ѣздилъ въ Георгіевскій монастырь и смотрѣлъ внизъ съ горы на море; а на горѣ—кладбище съ бѣлыми крестами. Было фантастично. И около келій глухо рыдала какая-то женщина, пришедшая на свиданіе, и говорила монаху умоляющимъ голосомъ: „Если ты меня любишь, то уйди".

Поэтъ бѣлаго, живописецъ бѣлыхъ цвѣтовъ вишневаго сада уже показываетъ себя въ этихъ плѣнительныхъ строкахъ: „Стволы яблонь, грушъ, вишенъ и сливъ выкрашены отъ червей въ бѣлую краску; цвѣтутъ всѣ эти древеса бѣло, отчего поразительно похожи на невѣстъ во время вѣнчанія: бѣлыя платья, бѣлые цвѣты и такой невинный видъ, точно имъ стыдно, что на нихъ смотрятъ. Каждый день родятся милліарды существъ".

„Тихія, благоухающія отъ свѣжаго сѣна ночи, звуки далекой,

далекой хохлацкой скрипки, вечерній блескъ рѣкъ и прудовъ, хохлы, дѣвки... Соловей свилъ себѣ гнѣздо, и при мнѣ вывелись изъ яицъ маленькіе, голенькіе соловейчики... На пасѣкѣ обитаетъ дѣдъ, помнящій царя Гороха и Клеопатру Египетскую".

„У насъ великолѣпный садъ, темныя аллеи, укромные уголки, рѣчка, мельница, лодка, лунныя ночи, соловьи, индюки... Въ рѣкѣ и въ прудѣ очень умныя лягушки. Мы часто ходимъ гулять, при чемъ я обыкновенно закрываю глаза и дѣлаю правую руку кренделемъ, воображая, что Вы идете со мною подъ руку".

„Природа и жизнь построена по тому самому шаблону, который теперь такъ устарѣлъ и бракуется въ редакціяхъ: не говоря уже о соловьяхъ, которые поютъ день и ночь, о старыхъ запущенныхъ садахъ, о забитыхъ наглухо, очень поэтичныхъ и грустныхъ усадьбахъ, въ которыхъ живутъ души красивыхъ женщинъ; не говоря уже о старыхъ, дышащихъ на ладанъ лакеяхъ-крѣпостныхъ, недалеко отъ меня имѣется даже такой заѣзженный шаблонъ, какъ водяная мельница съ мельникомъ и его дочкой, которая всегда сидитъ у окна и, повидимому, чего-то ждетъ".

Поэтическая идиллія радовала Чехова; чувствовать себя „лордомъ", т.-е. не платить за квартиру, а жить въ собственномъ „имѣніи" (къ живому инвентарю его были причислены и два щенка—Мюръ и Мерилизъ, или два такса—Бромъ и Хина), это было восхитительно; посадить самому 60 вишенъ и 80 яблонь—такая радость! „Ужасно я люблю все то, что называется въ Россіи имѣньемъ: это слово еще не потеряло своего поэтическаго оттѣнка". Въ имѣніи, на лонѣ деревенской тишины, скучно, однако, безъ музыки, безъ литературы, безъ вѣстей о Толстомъ, котораго онъ „любитъ очень", у котораго „понимаетъ каждое движеніе бровей" („Напишите мнѣ что-нибудь про Льва Толстого... Толстой-то, Толстой! Это по нашему времени не человѣкъ, а человѣчище, Юпитеръ"). Вообще, безъ литературы любимой Чехову жизнь не въ жизнь. И онъ сѣтуетъ, что гдѣ-нибудь въ Ялтѣ (и не въ одной Ялтѣ) можно говорить „только о литераторахъ", а онъ предпочиталъ всегда литераторамъ литературу. Онъ помнитъ ее глубиною своего сердца. Рыцарь писательства, рыцарь безъ страха и упрека, безъ недоброжелательства и зависти, Чеховъ ласково привѣтствуетъ первые литературные шаги Максима Горькаго и даетъ ему столько вѣрныхъ и мѣткихъ указаній. Товарищески предостерегаетъ онъ его, между прочимъ: „Не изображайте никогда земскихъ начальниковъ. Нѣтъ ничего легче, какъ

изображать несимпатичное начальство, читатель любитъ это, но это—самый непріятный, самый бездарный читатель". Чеховъ понималъ, что долженъ быть не только даровитый писатель, но и даровитый читатель. Онъ много страдалъ отъ читателей бездарныхъ...

Весенняя и лѣтняя деревня вдохновляетъ Чехова, но трудно зимою: „однообразіе сугробовъ и голыхъ деревьевъ, длинныя ночи, лунный свѣтъ, гробовая тишина днемъ и ночью, бабы, старухи —все это располагаетъ къ лѣни, равнодушію и къ большой печени". Хорошо, что за воротами—лавочка, на которой можно посидѣть и, „глядя на бурое поле, подумать о томъ, о семъ".

Но мы знаемъ, что, какъ человѣкъ, Чеховъ не только сидѣлъ на лавочкѣ, на завалинкѣ, не только созерцалъ и думалъ о томъ, о семъ,—онъ съ домосѣдомъ сочеталъ въ себѣ путешественника, и были въ его жизни героическіе моменты. „На душѣ спокойнѣе, когда вертишься". Онъ достаточно вертѣлся по свѣту, этотъ любитель лавочки. По его убѣжденію, свой корабль нужно „пускать плавать по широкому морю, а не держать его въ Фонтанкѣ", и нельзя на это возражать, что только большому кораблю—большое и плаваніе. Чеховъ вѣрилъ, что мы сами ограничиваемъ свои просторы и что, въ сущности, каждая душа создана для нравственнаго мореплаванія. Максиму Горькому онъ совѣтуетъ всю полноту жизни, далекія дороги, морской шумъ, путешествіе въ Индію. „Когда въ прошломъ есть Индія, долгое плаваніе, то во время безсонницы есть о чемъ вспомнить",—а всякому предстоятъ безсонныя ночи передъ послѣдней безпробудной ночью, и надо къ нимъ готовиться... Чеховъ любилъ „понюхать палубы, моря", зналъ не только Европу, но и Амуръ, Байкалъ, Цейлонъ; его мучительно-трудная поѣздка на Сахалинъ обнаруживаетъ въ его тихой душѣ такіе порывы, такое любопытство натуры, такую чрезвычайную заинтересованность, какихъ многіе отъ него и не ждали. То, что онъ видѣлъ на Сахалинѣ, гдѣ „мы сгноили въ тюрьмѣ милліоны людей", должно было на сердце его наложить лишнюю тѣнь, провести въ немъ лишнюю борозду мрака. Но уже и по дорогѣ туда какъ страдалъ Чеховъ! Онъ разсказываетъ объ этомъ въ своей обычной юмористической манерѣ; онъ „купилъ себѣ большой ножикъ для рѣзанія колбасы и охоты на тигровъ,—вооруженъ съ головы до ногъ", — но вооруженіе не спасало его отъ голода и грозныхъ опасностей. Онъ „въ лютый морозъ" и метель сбился съ дороги, „напужался страсть"; не разъ его жизнь

висѣла на волоскѣ, и онъ вообще испыталъ на своемъ вѣку трагическія ощущенія. Не трагично, но и не легко и такое состояніе: „Всю дорогу я голодалъ, какъ собака. Даже о гречневой кашѣ мечталъ. По цѣлымъ часамъ мечталъ“.

„Напужался страсть...“ Однако, жилъ Чеховъ такъ, что своего испуга передъ жизнью и передъ смертью онъ не показывалъ. Напротивъ, передъ жизнью и передъ смертью у него — чувство достоинства, человѣческая гордость. Спокойно, не обнаруживая своихъ страданій, описываетъ онъ ужасы не только чужіе, но и свои. Изліяній онъ себѣ не позволяетъ. На его глазахъ умирали,—блѣднѣе становился Чеховъ, но сохранялъ все то же человѣческое достоинство и сдержанность. Умеръ его братъ-художникъ (передъ смертью завелъ онъ себѣ котенка, игралъ съ нимъ, умирая). „Вчера, 17 іюня, умеръ отъ чахотки Николай. Лежитъ теперь въ гробу съ прекраснѣйшимъ выраженіемъ лица. Царство ему небесное,—а Вамъ, его другу, здоровья и счастья“, трогательно прибавляетъ Чеховъ. Онъ зналъ, что конецъ Николая былъ неминуемъ; но когда у постели больного смѣнилъ его третій братъ, измученный Чеховъ уѣхалъ подышать другимъ воздухомъ. И какъ бы въ наказаніе, несмотря на лѣто, погода застигла его въ пути ужасная: холодъ, вѣтеръ, грязная дорога, сѣрое небо, слезы на деревьяхъ; и какъ только онъ пріѣхалъ на мѣсто ожидаемаго отдыха, явился изъ Миргорода мужиченко „съ мокрой телеграммой: Коля скончался“. Сейчасъ же обратно. Въ Ромнахъ надо было ждать поѣзда съ семи часовъ вечера до двухъ ночи. „Помню, сижу въ саду; темно, холодище страшный, скука аспидская, а за бурой стѣною, около которой я сижу, актеры репетируютъ какую-то мелодраму“...

Самообладаніе, цѣломудренность души, страдающей про себя, не на людяхъ,—все это осуществлялъ Чеховъ и передъ лицомъ собственной горькой судьбы. Изсякаютъ медленно и неуклонно его бѣдные дни; „жизнь идетъ и идетъ, а куда неизвѣстно“; больно читать о его болѣхъ. „Нѣсть числа недугамъ моимъ“. „Бываю здоровъ не каждый день“. „Здоровья своего я не понимаю“. Но нѣтъ, врачъ, онъ его хорошо понималъ... „Вы совершенно вѣрно изволили замѣтить, что у меня истерія. Только моя истерія въ медицинѣ называется чахоткой“. Метался онъ по свѣту въ поискахъ воздуха для своей больной груди, въ поискахъ солнца, въ томленіи духа и тѣла. Онъ всю жизнь умиралъ. Но не жаловался, другихъ своей болѣзнью, своей „истеріей“ не изво-

дилъ, не стѣснялъ и, не измѣняя своему юмору, спокойно-печальными глазами своими смотрѣлъ въ глаза подходившей смерти, выдерживалъ ея пристальный взглядъ. Великодушный къ жизни и благодарный, онъ не дѣлается брюзгой, не хандритъ и мать свою поучаетъ: „Въ Ялтѣ тоже воютъ собаки, гудятъ самовары и трубы въ печахъ... Какъ бы ни вели себя собаки и самовары, все равно послѣ лѣта должна быть зима, послѣ молодости старость, за счастьемъ несчастье и наоборотъ; человѣкъ не можетъ быть всю жизнь здоровъ и веселъ, его всегда ожидаютъ потери, онъ не можетъ уберечься отъ смерти, хотя бы былъ Александромъ Македонскимъ, и надо быть ко всему готовымъ... Надо только, по мѣрѣ силъ, исполнять свой долгъ и больше ничего". Это не морализмъ, не прописная сентенція: это—серьезное убѣжденіе Чехова, и самъ онъ тихо претворялъ его въ свою жизнь, въ свою короткую жизнь. Онъ преодолѣвалъ „чеховскія" настроенія своихъ же разсказовъ и пьесъ—все это тоскливое завываніе собакъ и вѣтра въ трубѣ; онъ жилъ живою жизнью и до конца исполнилъ свой долгъ. Даже больше далъ онъ Россіи, чѣмъ долженъ былъ ей,—далъ не только свои литературныя произведенія, но и свои письма, которыя продолжаютъ его писанія и которыхъ нельзя исчерпать никакими цитатами: столько въ нихъ чарующей содержательности, ума и сердца. И свидѣтельствуютъ они о томъ, какая съ Чеховымъ дорогая и красивая душа отдышала, какіе царили въ ней, помимо таланта, живыя очарованія и тихій свѣтъ. И волнуютъ они зрѣлищемъ нашей горестной земной судьбы, отъ его личной жизни какіе-то общіе раскрывая горизонты въ даль и сущность каждаго человѣческаго жребія...

„Morituri te salutant", писалъ Чехову одинъ старикъ: этотъ morituri надолго пережилъ своего молодого корреспондента. Уже исполнилось двѣнадцать лѣтъ съ тѣхъ поръ, какъ смерть прекратила его корреспонденцію, поставила точку (вѣдь смерть праздными считаетъ всѣ наши занятія), съ тѣхъ поръ, какъ начали служить панихиды по рабѣ Божьемъ Антонѣ; и такъ какъ похоронили его рядомъ съ могилой его отца, то иногда въ общей молитвѣ поминаютъ и раба Божьяго Павла,—соединяютъ знаменитаго сына и безвѣстнаго отца въ этомъ растрогивающемъ сосѣдствѣ и тожествѣ человѣческихъ судебъ, въ демократической республикѣ смерти... 2-го іюля 1904 года въ чужомъ Баденвейлерѣ сказалъ Чеховъ по-нѣмецки: „Ich sterbe"—сказалъ и умеръ. А за полгода до этого, 17-го января, въ день его рожденія, въ день сценичe-

скаго рожденія его лебединой пѣсни, „Вишневаго сада“, съ нимъ на сценѣ Художественнаго театра навѣки прощалась, какъ сознали потомъ, давала ему послѣднее нравственное цѣлованіе его любимая Москва, идеалъ его и нашихъ трехъ сестеръ. Предметомъ восторженной овацiи былъ онъ въ этотъ памятный вечеръ,— и блѣдный, смущенный, среди цвѣтовъ и лавровъ, стоялъ тогда Чеховъ, пожималъ руки мужчинамъ, цѣловалъ руки женщинъ,— стоялъ и покашливалъ. Черезъ полгода были опять цвѣты и лавры, и рѣчи, но уже въ отсутствіе Чехова, на его похоронахъ, на кладбищѣ Московскаго Дѣвичьяго монастыря. Туда совершаются и теперь усердныя паломничества молодежи; съ сосѣднихъ Женскихъ Курсовъ приходятъ на его могилу обитательницы поэтическаго Дѣвичьяго Поля, юныя курсистки, его любимицы, русскія дѣвушки, сестры трехъ сестеръ, и кладутъ на эту раннюю могилу свои скромные цвѣты, пушистыя вербы и вѣтки съ вишневыхъ деревьевъ, и думаютъ о немъ, и тоскуютъ по немъ, и точно слушаютъ, какъ звучитъ его нѣжная элегія, какъ плачетъ и поетъ, и плѣняетъ грустная и сладостная скрипка Чехова...

САЛТЫКОВЪ-ЩЕДРИНЪ

Салтыковъ-Щедринъ

(къ 25-лѣтію его кончины).

Самъ Щедринъ не завѣщалъ себя новымъ поколѣніямъ. Онъ такъ объ этомъ говоритъ: „Писанія мои до такой степени проникнуты современностью, такъ плотно прилаживаются къ ней, что ежели и можно думать, что они будутъ имѣть какую-нибудь цѣнность въ будущемъ, то именно и единственно какъ иллюстрація этой современности".

Онъ правъ въ значительной мѣрѣ, но не всецѣло. Самородокъ своего таланта Щедринъ, дѣйствительно, размѣнивалъ на мелочи, на такую публицистику, которой по самымъ условіямъ ея природы не суждена долговѣчность. Слишкомъ современный, онъ переполнялъ свои страницы злобой русскаго дня, пересыпалъ ихъ намеками, уколами, рисовалъ опредѣленные портреты и называлъ собственныя имена. Оттого многое у него теперь непонятно и неинтересно безъ комментарія; къ его тексту часто необходимы подстрочныя примѣчанія.

Таковъ, однако, не весь Щедринъ. Въ томъ, что отъ него остается и останется, въ цѣнныхъ доляхъ своего нѣпомѣрно обильнаго писательства, онъ раньше всего производитъ впечатлѣніе силы. Онъ — крѣпкій, терпкій; его не забудешь, если хоть разъ отвѣдать отъ его суровой трапезы. Есть что-то въ его дарованіи сердитое и строгое. Можно не любить Салтыкова, но съ нимъ нельзя не считаться. Не только авторъ, но и авторитетъ, онъ въ литературѣ — какой-то „самъ"; и если бы въ своей частной жизни онъ былъ самодуромъ, то это бы только соотвѣтствовало его художническому облику. Странное дѣло: читатель его почти боится, какъ-то робѣетъ въ его присутствіи, ставитъ себя въ положеніе его героевъ,—а они-то ужъ навѣрное имѣютъ всѣ

основанія трепетать передъ Щедринымъ. Писатель-начальникъ, привередливый и требовательный, взыскательный и безпощадный, часто язвительный, Салтыковъ — брюзга. Онъ въ разныя эпохи жилъ и всѣми эпохами былъ недоволенъ. Онъ пропустилъ мимо себя много людей и почти никого не похвалилъ. Отъ него больно достается. Прирожденный сатирикъ, безцеремонный и цинничный, онъ—мастеръ насмѣшки, сѣдой „великій мастеръ“ масонской сатирической ложи. При этомъ Щедринъ, какъ и подобаетъ его сану, вовсе не шаржируетъ. Его гиперболизмъ — естественный, не большій, чѣмъ тотъ, какого требуетъ самый стиль сатиры. Его увеличительное стекло преувеличиваетъ въ мѣру своего назначенія. Справедливо отклоняетъ онъ упреки въ карикатурности: „карикатуры нѣтъ... кромѣ той, которую представляетъ сама дѣйствительность“. Конечно, на ловца и звѣрь бѣжитъ; и Щедринъ, ловецъ специфическій, видѣлъ только то, что могъ видѣть, — и, несомнѣнно, къ свойствамъ его таланта приспособлялись факты, къ зрѣнію — зрѣлище; но въ общемъ онъ правъ и правдивъ, и порою не знаешь, что́ къ чему иллюстрація: Салтыковъ къ русской жизни, или русская жизнь къ Салтыкову. Онъ даже пророчески правъ: далеко не цѣликомъ онъ устарѣлъ, и до сихъ поръ наша дѣйствительность какъ бы цитируетъ Щедрина. Къ тому же, его сатира не узка: не только ее нельзя обвинить въ односторонности, но и можетъ показаться, что, наоборотъ, она—черезчуръ многосторонняя. Въ самомъ дѣлѣ: Щедринъ по преимуществу ополчается на гнусность и пошлость чиновничества, на тѣ категоріи быта, которыя обусловливаются пороками власти и властью беззаконія; у него Угрюмъ-Бурчеевъ и его предшественники, его преемники, его товарищи и подчиненные, выступаютъ на фонѣ такого пейзажа, гдѣ надъ пустыней вмѣсто неба нависаетъ „сѣрая солдатская шинель“; у него—всяческіе помпадуры, простые и „чрезвычайно вышитые“, и онъ въ самыхъ различныхъ варіаціяхъ изображаетъ нашихъ національныхъ героевъ, „Сидорову козу и Макара, телятъ не гоняющаго“; и вообще населеніе его книгъ такъ плотно, столько у него человѣческихъ образцовъ, такая у него пышная кунсткамера, что этотъ музей Щедрина едва ли оставляетъ незаполненной хотя бы одну рубрику, хотя бы одну полочку офиціальной русской патологіи,—скорѣе здѣсь избытокъ и повторенія. Но въ то же время отъ своей ѣдкости щедро удѣляетъ сатирикъ и обществу; не одни бюрократическіе пастыри, но и пасомые служатъ мишенью для его мѣткихъ

стрѣлъ. Тѣ, кто литератора Крамольникова, попавшаго въ бѣду, робко чураются; тѣ либералы, которые свой либерализмъ тратятъ экономно и „примѣнительно къ подлости"; рыцари пустословія и „обильнаго словотеченія"—всѣ они въ рукахъ Салтыкова побывали. У него много презрѣнія, и въ концѣ-концовъ, не разбираешься въ круговой порукѣ жизни, кто меньше его заслуживаетъ—жрецы или жертвы начальнической формулы: „обыватель всегда въ чемъ-нибудь виноватъ". „Говорятъ, что я изображаю въ смѣшномъ видѣ русскихъ консерваторовъ... но тутъ же рядомъ и въ столь же неудовлетворительномъ видѣ я изображаю и русскихъ либераловъ"—такъ опредѣляетъ самъ авторъ то обвиненіе въ „двоедушіи", которое ему не разъ приходилось выслушивать и котораго онъ, разумѣется, не принималъ. Оттого не принималъ, что его рѣзкость „имѣла въ виду не личности, а извѣстную совокупность явленій, въ которой и заключается источникъ всѣхъ золъ"; оттого не принималъ, что даже обличая, повидимому, самого читателя, онъ на дѣлѣ-то видѣлъ въ немъ „жертву общественнаго темперамента, необходимую мнѣ (Щедрину, т. е.) совсѣмъ не для потасовки, а только въ качествѣ иллюстраціи этого послѣдняго". Очень далекій отъ индивидуалистическаго міросозерцанія, до мозга костей проникнутый общественностью, Салтыковъ въ ея почвѣ искалъ корней для тѣхъ явленій, которыя живописалъ. Пословицу „было бы болото, а черти будутъ" онъ признавалъ „настолько правильной, что никакихъ варіантовъ въ обратномъ смыслѣ не допускалъ". „Воистину болото родитъ чертей, а не черти созидаютъ болото", — вотъ его завѣтное убѣжденіе. И поэтому онъ долженъ былъ рисовать не только шапку и того вора, на которомъ она горитъ, но и Сеньку, — „по Сенькѣ и шапка". И поэтому онъ далъ замѣчательныя хроники „Господъ Головлевыхъ" и „Пошехонской старины", гдѣ и показалъ то юридическое крѣпостничество, изъ котораго только и могло здѣсь же вырасти крѣпостничество психологическое, надолго отравившее собою всю Россію. Такъ переплетаются у Щедрина, въ родственномъ сближеніи, элементы официальный и обывательскій; бо́льшей прочности этого соединенія много способствовалъ, по мысли автора, тотъ золотой мостъ взятки (иногда и серебряный), который „уничтожалъ преграды и сокращалъ разстоянія, прекращалъ бюрократическій индифферентизмъ и дѣлалъ сердце чиновника доступнымъ для обывательскихъ невзгодъ". Благодаря этой свое-

образной доступности, неистребимъ отечественный ликъ Держиморды, и Щедринъ, вообще продолжатель Гоголя, усматривалъ первобытнаго полицейскаго и подъ самой новѣйшей бюрократической оболочкой; онъ даже считалъ русскую бюрократію „неразрѣшимой психологической загадкой", потому что, собственно, сдѣлаться настоящей бюрократіей она ни подъ какимъ видомъ не хочетъ. „Еще на глазахъ у начальства она туда и сюда, но какъ только начальство за дверь—она сейчасъ же языкъ высунетъ и сама надъ собою хохочетъ. Представить себѣ русскаго бюрократа, который относился бы къ себѣ самому, яко къ бюрократу, безъ нѣкотораго глумленія, не только трудно, но даже почти невозможно. А между тѣмъ, бюрократствуютъ тысячи, сотни тысячъ, почти милліоны людей. Милліонъ ходячихъ психологическихъ загадокъ! Милліоны людей, которые сами на себя безъ смѣха смотрѣть не могутъ, — развѣ это не интересно?" И какъ бюрократы не уважаютъ своего дѣла, какъ имъ свойственна „административная проказливость", такъ и въ противоположномъ лагерѣ находитъ Щедринъ людей, которые тоже страдаютъ отсутствіемъ цѣльности, самоуваженія и по существу представляютъ собою лишь другую, оборотную сторону все той же казенной медали...

Этотъ глубокій захватъ придаетъ щедринской сатирѣ особую осмысленность, и прощаешь ей злоупотребленіе смѣхомъ. Кромѣ того, въ лучшихъ своихъ произведеніяхъ Салтыковъ достаточно обнаружилъ, что смѣхъ его шелъ изъ глубины, былъ грудной, не дребезжащій, нерѣдко горькій, всегда сильный; а сила, даже когда она—праздная, внушаетъ къ себѣ уваженіе, просто какъ возможность. Щедринъ часто смѣялся смѣхомъ художника. Такія слова, такія сочетанія словъ, такія ситуаціи придумывалъ онъ, что занялъ собою одну изъ вершинъ эстетической комики. Не сплошь, но во многомъ онъ—истинный и большой художникъ. Не тонка соль его смѣха, раблэзіевской она природы, но въ самой грубости своей она прекрасна. Не благодушный, не мягкій, убійственный, Щедринъ изъ арсенала насмѣшки выбралъ именно такую маску смѣха, которая къ лицу, къ грубому лицу его персонажей; они лучшаго и болѣе тонкаго не заслуживаютъ, съ ними и нельзя стѣсняться. „Ерошка-маляръ" намалюетъ баканомъ на лицѣ его итальянскій пейзажъ съ надписью „изверженіе Везувія",—это при всей изысканности сказано безцеремонно, и все-таки это подходитъ къ поклоннику ерофеича, Ерошки-маляра.

О художественности Щедрина говоритъ самый языкъ его страницъ. Удивительно русскій—этотъ языкъ. Вольной, широкой, полноводной рѣкою льется его богатая словесность. И уже она оправдываетъ Салтыкова. Чтобы быть сатирикомъ, надо имѣть на это право,—т. е. надо доказать, что тому, надъ чѣмъ ты смѣешься, ты все-таки родной, а не стоишь около смѣшного, какъ досужій любопытный, которому смѣяться ничего и не стоитъ, который отъ этого никакой нравственной боли и не испытываетъ. Серьезна и трагична фигура только такого эмигранта, который ощущаетъ тоску по родинѣ. Сатирикъ—что эмигрантъ: онъ—за предѣлами своихъ осмѣяній и описаній, но въ то же время родственно съ ними связанъ. Онъ не нравственный чужеземецъ, изъ устъ котораго слышать насмѣшку надъ роднымъ было бы нестерпимо. Такъ вотъ, что Щедринъ—эмигрантъ тоскующій, не чужакъ, а свой; что онъ не надъ самимъ Ноемъ, не надъ самой родиной смѣется: это и подтверждаетъ лучшій изъ доказчиковъ, естественный и неоспоримый свидѣтель, — языкъ. Изъ самыхъ нѣдръ народнаго духа течетъ рѣка его рѣчи, кладъ для Даля, и слово унаслѣдовалъ онъ отъ великаго русскаго Ноя, отъ великорусскаго отца. Кто такъ пишетъ, кто владѣетъ этой стихійной россыпью языка, тотъ проявляетъ свою глубокую заинтересованность родной стороною, ея недугами и надеждами.

Даже ландшафтъ родины дорогъ ея сыну, ея писателю. По ея лѣсу „летаетъ и поетъ больше птица-ворона, издавна живущая въ разладѣ съ законами гармоніи“, и все въ ней туманно и сѣро,—„а тѣмъ не менѣе, я люблю ее“. „Я люблю эту бѣдную природу, потому что, какова она ни есть, она все-таки принадлежитъ мнѣ: она сроднилась со мной точно такъ же, какъ я сжился съ нею; она лелѣяла мою молодость... Перенесите меня въ Швейцарію, въ Индію, въ Бразилію, окружите какою хотите роскошною природой, накиньте на эту природу какое угодно прозрачное и синее небо,—я все-таки вездѣ найду милые мнѣ сѣренькіе тоны моей родины, потому что я всюду и всегда ношу ихъ въ моемъ сердцѣ, потому что душа моя хранитъ ихъ, какъ лучшее свое достояніе“. И Салтыковъ, искусный живописецъ природы, далъ въ этой сферѣ высокіе образцы; и скорѣе это уже не самому себѣ, а нашей дѣйствительности обязанъ онъ тѣмъ, что при наступленіи осени возникаетъ у него, среди словеснаго пейзажа, такая неожиданная ассоціація: „вездѣ жужжатъ миріады пчелъ, которыя, какъ чиновники передъ реформой, спѣшатъ до-

4*

брать послѣднія взятки". Такъ—„унылая пора, очей очарованье", и вдругъ—чиновники, взятки, русская проза...

Затѣмъ, пристальнѣе вглядываясь въ Щедрина, мы замѣчаемъ, что онъ похожъ на тѣхъ мастеровъ, которые при помощи одного и того же инструмента умѣютъ производить и самыя топорныя, и самыя тонкія работы. Тягостное дѣло сатиры, ея желчь и оцетъ не заглушили въ немъ другихъ сторонъ духа и художества. Онъ—сатирикъ-лирикъ. Прекрасны его отступленія, въ которыхъ, послѣ насмѣшки, такъ симпатично звучитъ серьезный и задушевный тонъ. Пріостанавливается разсказъ, начинается размышленіе,—комика отошла куда-то назадъ, и писатель показываетъ свое настоящее лицо; сразу на новый и еще болѣе внимательный ладъ перестраивается и душа читателя. Къ нему же и взываетъ Щедринъ. Нѣтъ ничего трогательнѣе этихъ воззваній къ „другу-читателю" и вообще волнующихъ словъ Щедрина о литературѣ. Она для него—живое звено между его душою и всей остальной Россіей. Когда онъ говоритъ о себѣ: „Боленъ я—могу безъ хвастовства сказать—невыносимо. Недугъ впился въ меня всѣми когтями и не выпускаетъ изъ нихъ. Руки и ноги дрожатъ, въ головѣ—цѣлодневное гудѣніе, по всему организму пробѣгаетъ судорога"...—никому въ голову не придетъ, въ сердце не придетъ, посѣтовать на этотъ самобюллетень или подумать о неумѣстности фамильярныхъ изліяній: нѣтъ, читатель, другъ-читатель, дѣйствительно сроднился со своимъ писателемъ, и ему интересно здоровье послѣдняго. Къ тому же вѣришь Щедрину даже въ той его гиперболической, но добросовѣстной жалобѣ, когда на свой вопросъ: „что привело меня къ этому положенію?" онъ, „не обинуясь и увѣренно", отвѣчаетъ: „писательство". „Ахъ, это писательское ремесло! Это не только мука, но цѣлый душевный адъ. Капля по каплѣ сочится писательская кровь, прежде нежели попадетъ подъ печатный станокъ. Чего со мной не дѣлали! И вырѣзывали, и урѣзывали, и перетолковывали, и цѣликомъ запрещали, и всенародно объявляли, что я—вредный, вредный, вредный". Въ діагностикѣ русскихъ болѣзней нашелъ Салтыковъ одинъ „особливый, свойственный только литератору" недугъ, именно—„цензурныя сердцебіенія". Онъ ими болѣлъ, онъ страдалъ отъ литературы, но и любилъ ее горячо, проникновенно, неизмѣнно. Эта любовь—пафосъ его жизни, самое чистое въ его угрюмомъ сердцѣ. „Не будь у меня этого убѣжденія, этой вѣры въ литературу, въ ея животворящую мощь—мнѣ было бы больно жить... Лично я обя-

занъ литературѣ лучшими минутами моей жизни, всѣми сладкими волненіями ея, всѣми утѣшеніями; но я увѣренъ, что не я одинъ, лично обязанный, а и всякій, кто сознаетъ себя человѣкомъ, не можетъ не понимать, что внѣ литературы нѣтъ ни блага, ни наслажденія, ни даже самой жизни". Всѣмъ текстомъ своихъ сочиненій доказалъ Щедринъ, что его устамъ была чужда пустая чувствительная фраза; поэтому такъ радостно читать его гимны русской литературѣ, его завѣщаніе сыну: „паче всего люби родную литературу, и званіе литератора предпочитай всякому другому". Да, онъ принималъ литературу всерьезъ (хотя бы односторонне); недаромъ онъ продолжалъ ее и въ томъ смыслѣ, что появляются въ его собственныхъ произведеніяхъ герои другихъ авторовъ—Молчалинъ, Волоховъ, Рудинъ, Лаврецкій и еще, и еще.

Итакъ, онъ лиричен, этотъ строгій Щедринъ. Онъ даже среди своихъ „Губернскихъ очерковъ", прерывая сѣрую канитель чиновничьихъ типовъ, о своей первой любви вспомянетъ и, въ ужасѣ отъ ощущенія провинціальной скуки, изъ глубины души воскликнетъ: „гдѣ я, гдѣ я, Господи?!" Въ этой душѣ жили утонченныя настроенія; она гораздо богаче, сложнѣе, многообразнѣе, чѣмъ это кажется на первый взглядъ.

Въ ней играли нервы, и на чуткихъ нервахъ-струнахъ осуществлялась иногда очень нѣжная, прямо чеховская музыка. Тоска деревни, „среди сѣрыхъ испареній осени", когда „облака, облака и облака весь день"; и женское горе, обида дѣвушки, „Христовой невѣсты"; сельская учительница, которая покончила съ собою; сирота, вѣчная институтка, обреченная классная дама, которая другую, младшую сироту, тоже навѣки предназначенную институту, печально утѣшаетъ: „Вотъ придетъ весна, распустятся аллеи въ институтскомъ саду; мы будемъ вмѣстѣ съ вами ходить въ садъ во время классовъ, станемъ разговаривать, сообщать другъ другу свои секреты"; весною умирающая отъ чахотки дѣвушка и ея мать въ сумасшествіи запоя; старушка съ ридикюлемъ въ рукахъ, горестная, нищая, эта „непремѣнная принадлежность главнаго казначейства"; вянущая въ провинціи дочь губернатора княжна Анна Львовна, на любовь которой неудачный избранникъ ея осмѣяннаго сердца, чиновникъ, отвѣчаетъ просьбой о мѣстѣ станового; юноша Разумовъ, который узнаетъ, какую роль его старый отецъ, тайный совѣтникъ, игралъ въ политической полиціи, и не смѣетъ осуждать его, и не можетъ

не любить его, и развязываетъ всю эту путаницу своею смертью; и пожаръ въ деревнѣ, и крестьянка, у которой сгорѣло дитя; и добрая Пелагея Ивановна, которую авторъ „ужасно любитъ", за то что она для „несчастненькихъ", для арестантовъ, заготовляетъ куличи и пасхи, окрашиваетъ сотни яицъ, и которая, навѣрное, въ молодости была красавица, потому что „женщина съ истинно - добрымъ сердцемъ, по мнѣнію моему, должна, непремѣнно должна быть красавицей"; и богомолка Пахомовна, которая бредетъ, упорно бредетъ своимъ путемъ-дороженькой и которой уготованъ сладкій отдыхъ въ царствѣ небесномъ, съ „Асакомъ-Обрамомъ-Іаковымъ": все это и многое другое сдѣлано у Щедрина такъ чутко и ласково, все это такъ человѣчно и тепло, что преображаетъ темную и жесткую работу сатиры и въ новомъ свѣтѣ показываетъ нашего сердитаго изобличителя. Онъ—сердитый, но и сердечный. Такъ дорого, что онъ всегда заступается за дѣтей (вѣдь и „пропавшая совѣсть" вошла въ ребенка и будетъ расти вмѣстѣ съ нимъ); въ старости Щедринъ вспоминаетъ о дѣтствѣ, и такъ сокрушается, что „сонливые и безсильные высыплютъ массы юношей и юницъ изъ школы на арену жизни, сонливо отбудутъ жизненную повинность и сонливо же сойдутъ въ преждевременныя могилы". Вообще, у него—зоркая душа, внимательная, не занесенная иломъ привычки. И перо его становится одухотвореннымъ, деликатнымъ, когда оно касается тонкихъ сюжетовъ и рисуетъ горькія человѣческія судьбы.

Та грубость и грязь, съ которой поневолѣ приходится имѣть дѣло сатирику, не помѣшали Салтыкову остаться идеалистомъ. Когда онъ говоритъ о своей потребности вознести сердце горѣ (sursum corda), онъ говоритъ утѣшающую правду. Идеалистъ и мыслитель, нѣкто большій, чѣмъ спеціалистъ сатиры, Щедринъ жилъ не только на плоскости: выдающійся психологъ, онъ принадлежитъ къ плеядѣ нашихъ высокихъ художниковъ. Его „Пошехонская старина", этотъ эпосъ русскаго крѣпостничества, портретная галлерея незнатныхъ предковъ, его „Господа Головлевы", иные изъ его „Губернскихъ очерковъ", разсказовъ и сказокъ представляютъ собою большую и не достойную забвенія словесную драгоцѣнность; тамъ есть страницы, которыя подымаются до истиннаго трагизма и оставляютъ глубокое впечатлѣніе. Еще разъ отмѣтимъ: чеховской нѣжностью запечатлѣны нѣкоторыя сцены, и участь двухъ дѣвушекъ, Аниньки и Любиньки, воплощена въ

поразительную элегію. Аннинька, пріѣзжающая на бабушкину могилу, останется навсегда въ кругу страдальческихъ женскихъ образовъ, и траурной мелодіей постоянно будутъ звучать въ нашей литературѣ ея слова, слова несчастной актрисы, замученной женщины: „Умирать я пріѣхала къ вамъ, дядя!“... А этотъ дядя, этотъ Іудушка, Порфирій Головлевъ! Пусть черты его написаны сгущенной краской, но въ общемъ его жуткая фигура составляетъ одно изъ мрачныхъ украшеній нашего искусства. И замѣчательно, что Салтыковъ, этотъ смѣявшійся трагикъ, исполнилъ и послѣднее требованіе возвышенной поэтики: онъ разрѣшилъ трагедію свѣтлой нотой примиренія. Можно ли, въ самомъ дѣлѣ, забыть страданіемъ исполненный вопль—вопросъ той же Анниньки: „Дядя, вы добрый? Скажите, вы добрый?..“ Онъ не добрый, конечно, этотъ ужасный Іудушка; онъ столько смертей вызвалъ, и это изъ-за него такъ страшно умерли его сыновья, его братья,—нѣтъ, онъ не добрый; но Щедринъ показываетъ, что, пустотою своей мертвой души создавшій пустоту вокругъ себя, въ концѣ своей жизни ужаснулся Іудушка и что-то проснулось въ немъ человѣческое,—не пустой, не какъ гробъ живой ушелъ онъ въ послѣднюю пустоту. Онъ долго читалъ Евангеліе фарисейски, невидящими глазами, „выморочнымъ сердцемъ“; но чудо воскресенія коснулось и его, и ожила его душа, когда однажды вдумался онъ невольно въ разсказъ о Христѣ, о „неслыханной неправдѣ, совершившей кровавый судъ надъ истиной“.

Для многихъ читателей временныя заслуги Щедрина передъ русской жизнью, его отклики на современность, его публицистика, болѣе памятны, чѣмъ иныя, глубокія и долговѣчныя, свойства его писательской личности. Большее въ Салтыковѣ заслоняется меньшимъ. Эта несправедливость будетъ когда-нибудь исправлена. Еще ждетъ своего критика Салтыковъ-художникъ, и другой расцѣнки своихъ наслѣдій. А пока, въ тотъ день, когда двадцать пять лѣтъ исполняется его могилѣ, хочется сказать лишь то, что его сердитость и его сердечность, его злыя слова и его доброе слово имѣли какой-то общій корень, что онъ много смѣялся, но и много страдалъ, и что не только онъ любилъ русскую литературу, но и русская литература полюбитъ его; и новымъ свѣтомъ, освобожденное отъ бреннаго, загорится впослѣдствіи его поблѣднѣвшее имя.

АПОЛЛОНЪ ГРИГОРЬЕВЪ

Аполлонъ Григорьевъ

Въ связи съ исполнившимся 50-лѣтіемъ кончины Аполлона Григорьева теперь выводятъ изъ печальнаго забвенія личность и творчество этого критика. Конечно, въ томъ, что о Григорьевѣ надо читателямъ напоминать, виноватъ онъ самъ: пусть заглушалъ и заглушилъ его слова противный вѣтеръ нашей публицистики, пусть во многомъ помѣшала ему наша умственная узость, все-таки, если бы его слова были ярче, они восторжествовали бы и надъ хоромъ враждебныхъ голосовъ, и надъ коварной тишиною замалчиванія. Какъ бы то ни было, передъ русскими читателями выступаетъ оригинальный и стильный образъ. Правда, до него не такъ легко добраться: Григорьевъ заслонилъ самого себя множествомъ лишнихъ словъ, безчисленныхъ повтореній и отступленій,—полны его страницы словеснаго шлака. Онъ пишетъ и строитъ безъ плана, на каждомъ шагу сбивается съ прямой дороги и долго ходитъ кругомъ да около своего предмета; какъ онъ самъ выражается въ одномъ мѣстѣ: „Я насилу-то доѣхалъ — благополучно или нѣтъ, но доѣхалъ до возможности говорить о данномъ въ настоящую минуту матеріалѣ“. Чаще всего доѣзжаетъ онъ не совсѣмъ благополучно, отъ разбираемаго произведенія уклоняется далеко, и его извилистая рѣчь темна и трудна; хоть ему и „надоѣли жалобы на непонятность изложенія“, но отчасти этотъ упрекъ онъ принимаетъ и только ссылается на то, что не надо баловать ни своей, ни чужой умственной лѣни. И отъ такого отсутствія ясности и сжатости, отъ того именно, что Григорьевъ переговаривалъ, онъ не договаривалъ. Вообще, спокойной мощи и ровнаго побѣдительнаго огня не было у него;

въ послѣдней насыщенности и закалѣ дарованія было ему отказано. Законченнаго развитія своимъ идеямъ онъ не далъ, своего міросозерцанія не гармонизировалъ, и многое осталось у него неопредѣленнымъ и несогласованнымъ. Помимо другихъ, болѣе общихъ причинъ, это объясняется еще и тѣмъ, что авторъ деликатенъ и доброжелателенъ, не любитъ осуждать, предпочитаетъ утвержденіе отрицанію; напримѣръ, въ своихъ убѣжденіяхъ онъ діаметрально-противоположенъ Бѣлинскому, отвергаетъ его „принципъ централизаціи", его „выходки противъ народности вообще, противъ нашей народности, противъ возможности мѣстной малороссійской литературы и поэзіи, противъ значенія Востока въ человѣчествѣ и т. д.",—но то, что знаменитый критикъ исповѣдовалъ такіе взгляды и „намѣтилъ геркулесовы грани" несимпатичной Григорьеву теоріи, это нашъ незлословный писатель прежде всего истолковываетъ „геніальнымъ чутьемъ" Бѣлинскаго, „заблужденіями великаго человѣка", характеромъ его эпохи. Можно было бы вообще указать не одну страницу, гдѣ Аполлонъ Григорьевъ, по натурѣ своей вовсе не дипломатъ, сдерживаетъ, однако, горечь своего отрицанія и съ помощью оговорокъ и похвалъ невольно смягчаетъ и маскируетъ свою дѣйствительную мысль. Но всѣ эти внѣшнія загражденія, которыми онъ слишкомъ успѣшно отдѣлялъ себя отъ читающихъ современниковъ и потомковъ, стоитъ преодолѣвать, потому что въ складкахъ его многочисленныхъ словъ, въ туманной оболочкѣ иныхъ его писаній, запрятаны яркія и мѣткія сужденія, вѣрныя и глубокія идеи. Не то, чтобы такими идеями онъ былъ несмѣтно богатъ: напротивъ, ихъ у него—число опредѣленное, и почти всѣ онѣ, въ сферѣ критики, сводятся къ его извѣстному принципу органичности, почвенности искусства („не словесностью создается народъ, а народомъ словесность"); но попутно высказываетъ онъ нѣкоторыя мысли, представляющія большую философскую цѣнность. Такъ, онъ близокъ къ утвержденію, что истина не имѣетъ исторіи: „я только въ душу и вѣрю",—а „душа развиваться не можетъ", „идеалъ не развивается", есть нѣкая вѣчная норма, и „не вѣчная правда судится и измѣряется вѣками, эпохами и народами, а вѣка, эпохи и народы судятся и измѣряются по мѣрѣ храненія вѣчной правды души человѣческой и по мѣрѣ приближенія къ ней". Такъ, подъ вліяніемъ Шеллинга учитъ онъ, что „истинная истина намъ не доказывается, а проповѣдуется, что... истина бываетъ очевидна съ перваго же раза и дается не почастно, а всецѣло, или вовсе не дается:

почастно и путемъ доказательствъ могутъ входить въ меня только математическія истины, отъ коихъ мнѣ ни тепло, ни холодно". Такъ, до Оскара Уайльда онъ убѣжденно и убѣдительно защищаетъ мысль о неминуемости искусства и вѣщей прозорливости его: всѣмъ людямъ, а не одной категоріи, правда дается красотою, образомъ; художникъ не только чувствуетъ, но и предчувствуетъ, — новое приходитъ въ жизнь исключительно отъ художества, и не только искусство серьезно и необходимо въ своей стихійности, въ своей глубокой демократичности, не только воплощаетъ оно для всего другого незримыя, „въ воздухѣ эпохи" рѣющія потенціи, но часто и заранѣе чувствуетъ оно „приближающееся будущее, какъ птицы заранѣе чувствуютъ ведро или ненастье: трагическая черта въ величавыхъ ликахъ олимпійскихъ изваяній... или таинственныя и грозныя для олимпійцевъ провѣщанія Эсхиловскаго Прометея — одно изъ ручательствъ за непосредственную прозорливость искусства, за его истинно божественное происхожденіе"; и до того же Оскара Уайльда отстаиваетъ Аполлонъ Григорьевъ „высокую безполезность" искусства и права безкорыстнаго эстетизма (онъ только — противъ „эстетической гастрономіи"): въ его глазахъ „критикъ есть половина художника, можетъ быть даже — тоже художникъ, но у котораго судящая, анализирующая сила перевѣшиваетъ силу творящую", и если нѣтъ на лицо „впечатлительной организаціи критика", если онъ лишенъ „поэтическаго пониманія", то онъ не сумѣетъ растолковать и „никакихъ жизненныхъ вопросовъ" художественнаго произведенія, потому что критикъ — эхо поэта и въ томъ состоитъ его назначеніе, чтобы услышать и отвѣтить, чтобы принять поэтическій звукъ и замыселъ въ свое сердце и изъ сердца откликнуться на него, дополнитъ его новой музыкой „поясненій, толкованій, развитій".

„Государства, какъ Австрія, могутъ слагаться механически, народы — никогда: они могутъ быть плохіе народы, — но никогда не бываютъ сочиненные народы": эта выразительная формула опредѣляетъ собою много оцѣнокъ и литературныхъ мнѣній Григорьева. Для него несочиненную суть народа, ядро его, обнаруживаетъ искусство. Страстный приверженецъ органистической теоріи („эпохи — организмы во времени, народы — организмы въ пространствѣ"), онъ осуждаетъ все сочиненное и принимаетъ все живое, „живорожденное", то, въ чемъ сказывается, черезъ писателя, типическая физіономія создавшей его народности. Внима-

тельно и любовно, восторженно и упоенно слушаетъ Григорьевъ то, что устами поэта говоритъ душа народа. Отсюда и выходитъ, что индивидуальность самого писателя у него отмѣчается меньше и слабѣе, чѣмъ выростившая его почва, „грунтъ", бытъ. Во имя общаго нашъ критикъ, патріотъ изъ патріотовъ, не дооцѣниваетъ личнаго; онъ больше занятъ почвой, нежели цвѣтами. Пушкинъ, Тургеневъ, Островскій дороги для него не сами по себѣ, а какъ носители русскаго начала. У Григорьева національнизмъ имѣетъ возвышенный, идеалистическій, романтическій характеръ и не измѣняетъ цѣнностямъ общечеловѣческаго достоянія,—нѣтъ, онъ грѣшитъ именно противъ личной психологіи, отметая наиболѣе тонкіе признаки писательскаго Я, не зависящіе отъ вліяній и вѣяній народнаго духа. Не человѣчество, а человѣкъ ограниченъ критеріемъ органической критики, мѣриломъ Григорьева, который не хочетъ приспособляться ко всему богатству и разнообразію поэтическаго творчества, къ его прихотямъ и капризамъ, къ своеволію живой индивидуальности. Конечно, на свободу писателя онъ не покушается, но цѣнитъ все-таки лишь то писательство, которое можно чувствовать не столько свободнымъ, сколько народнымъ.

При этомъ замѣчательно, что способность болѣе гибкой оцѣнки, умѣнье становиться съ поэтомъ лицомъ къ лицу, къ его собственному лицу, далеко не чужда Григорьеву, — онъ только не склоненъ ею пользоваться. Онъ умѣетъ, напримѣръ, понять наиболѣе характерныя черты Некрасова: то именно, что это — „великая, но попорченная сила", что онъ, въ сущности, „человѣкъ закала Кольцова", но отравленъ городомъ, „тронутъ миражной цивилизаціей" прежняго Петербурга, что внутренній міръ его раздвоился; Аполлонъ Григорьевъ признаетъ „законность желчи въ поэзіи", „проклятія право святое", умѣстность анализа и протеста; онъ одинаково привѣтствуетъ въ поэзіи какъ сладкіе звуки и молитвы, такъ и гражданственность („руководящій идеалъ, какъ Егова израильтянамъ, является днемъ въ столпѣ облачномъ, а ночью въ столпѣ огненномъ"), — и потому въ Некрасовѣ онъ укоризненно отмѣчаетъ не общее направленіе его „мести и печали", а только „желчныя пятна" на его стихахъ (законна желчь, но не пятна ея, т. е. незаконенъ гнѣвъ неправедный, непатетическій и не претворенный въ истинное художество); и претятъ Григорьеву неряшливость формы, подчасъ водевильный тонъ, пошлость куплетовъ у Некрасова, но чаруетъ

его то народное, то стихійное, то несомнѣнно поэтическое, что есть въ его лучшихъ созданіяхъ,—не столько тамъ, гдѣ Некрасовъ обнаруживаетъ свою либеральную общественность, сколько тамъ, гдѣ „все пахнетъ и черноземомъ, и скошеннымъ сѣномъ, гдѣ рожь шумитъ, стонетъ и звенитъ лѣсъ, гдѣ все живетъ, отъ березы до муравья или зайца, и самый складъ рѣчи вѣетъ народнымъ духомъ". Или про Тургенева говоритъ Григорьевъ, что „есть какая-то неполнота въ его творчествѣ", женская впечатлительность, что у него—отсутствіе рѣзкости, переходящее даже въ отсутствіе энергіи, что у слабыхъ, у лишнихъ людей его — назначеніе „быть битыми или подбирать на дорогѣ чужую любовь"; и тамъ, гдѣ критикъ чувствуетъ у Тургенева фальшивые штрихи (напримѣръ, въ характеристикѣ жены Лаврецкаго), онъ недостаточно сильно отмѣчаетъ это лишь потому, что у него самого—тоже отсутствіе рѣзкости и присутствіе упомянутой выше мягкости... Или культъ Островскаго все-таки не мѣшаетъ Григорьеву сказать, что Жадовъ—„обмелѣвшее отраженіе Чацкаго" (между прочимъ, лучше многихъ другихъ понялъ нашъ критикъ „Горе отъ ума"); и опять-таки, если про комедію „Не такъ живи, какъ хочется" мы читаемъ у него, что тамъ исполненіе стоитъ ниже „геніальнаго замысла", то въ геніальности Островскаго повинными надо признать только энтузіазмъ и доброжелательство Григорьева, а не его критическую компетентность. Или такъ вѣрно его замѣчаніе, что многіе диссонирующіе звуки Некрасова надо выводить изъ гармоническаго Пушкина (напримѣръ, изъ стихотворенія „Капризъ"). Защита Полевого, стяжавшаго въ глазахъ Григорьева заслугу уже самымъ названіемъ своего труда „Исторія русскаго народа", въ противоположность карамзинской исторіи государства; съ другой стороны, характеристика Карамзина, какъ русскаго европейца, и отвоеваніе его изъ стана славянофиловъ—все это тоже является литературной доблестью Аполлона Григорьева. Наконецъ, онъ явственно представлялъ себѣ страданіе Гоголя, его недовольство направленіемъ собственнаго таланта, пригвожденнаго къ пошлости, его отчаянное и безплодное стремленіе отыскать прекраснаго человѣка; правда, свою вѣрную мысль критикъ искажаетъ наивнымъ объясненіемъ этой безплодности: Гоголь потому не зналъ, гдѣ найти человѣка, что, какъ „малороссъ", онъ „не зналъ великой Россіи—пора уже это сказать прямо".

Наивное вообще изрѣдка заглядываетъ къ Аполлону Гри-

горьеву, но не можетъ заглушить того умнаго и сердечнаго, что свойственно ему по преимуществу. Онъ привлекаетъ своею искренностью и глубиною вѣры, и святой простотою. Многое къ писателямъ прибавляетъ онъ отъ себя; Григорьевъ — критикъ дополняющій, и онъ могъ прочитать въ Островскомъ то, что прочиталъ, могъ переоцѣнить его только потому, что пошелъ ему навстрѣчу своей личной настроенностью, своими идеалами и симпатіями. Искусство было для него народной святыней, сущей правдой, міровою силой, которая ввѣрена художникамъ и критикамъ. Онъ имѣлъ въ себѣ центръ, сосредоточенный внутренній свѣтъ, устойчивую любовь; писатель надежный, онъ всю жизнь защищалъ свой символъ вѣры, хотя жизнь и смѣялась надъ нимъ, выказывала себя какъ „вѣчную иронію“. Мы сказали уже, что въ его міросозерцаніи не все было закончено; но это спасло его зато и отъ односторонности, отъ „идольскихъ требъ теоріи“, отъ ея деспотизма. Не будучи западникомъ, онъ не примкнулъ и къ славянофильству, поскольку оно граничило съ проповѣдью застоя. Защитникъ Обломовки, недовольный Гончаровымъ, его „моральнымъ мѣщанствомъ“, защитникъ Островскаго, недовольный Добролюбовымъ, въ пьесахъ своего кумира видѣвшій главное не въ самодурствѣ, а въ самобытности, не въ темномъ царствѣ купеческихъ нравовъ, а въ свѣтломъ царствѣ народнаго духа, онъ не любилъ сатирическаго отношенія къ русскому быту, считалъ Островскаго не отрицателемъ, а поэтомъ, и восхищался положительными чертами родныхъ преданій и родного настоящаго,—но это не сдѣлало его поборникомъ офиціальныхъ каноновъ и, въ литературѣ, сторонникомъ „жанризма“, изображенія бабъ и мужиковъ въ ихъ слишкомъ этнографической специфичности. Ольгѣ изъ „Обломова“, ему антипатичной, онъ предпочиталъ Агафью Матвѣевну, душевно любовался ею, а еще больше — „неоцѣненной“ старушкой, Марфой Тимофеевной изъ „Дворянскаго гнѣзда“, напоминавшей ему няню Пушкина, „святую связь пушкинской натуры съ Ариной Родіоновной“, „святую любовь къ почвѣ, къ преданіямъ, къ родному быту, нашу эгиду противъ сухой практичности и суроваго методизма“,—но это сочеталось у него съ большою духовной свободой, съ либерализмомъ свѣтлой нравственной организаціи. Онъ склонялся передъ Лаврецкимъ, сыномъ почвы, передъ Лизой, подвижницей смиренія; онъ думалъ, что никакая жизнь, хотя бы она и была грубой до звѣрства, не заслуживаетъ ироніи (правда,

„не все то есть жизнь, что называется жизнью, какъ не все то—золото, что блеститъ"), и онъ такъ настаивалъ на значеніи въ русской литературѣ смирнаго типа, пушкинскаго Бѣлкина,—но не хотѣлъ одного смиренія, одного смирнаго, называлъ Бѣлкина въ его преувеличеніяхъ отрицательнымъ типомъ и даже обидѣлъ лермонтовскаго Максима Максимыча: Григорьевъ смирному искалъ восполненія въ хищномъ, въ Печоринѣ, и такъ цѣнилъ „фосфорическій блескъ" байронизма, ореолъ этой „геніальной импровизаціи", съ головы самого Байрона перешедшій и на русскихъ поэтовъ. У него было чувство Москвы, и такъ любовно изобразилъ онъ ее въ своей автобіографіи,—но все это не сдѣлало его москвичемъ и провинціаломъ духа, не завело его въ тѣснины узкаго націонализма, потому что всякую узость преодолѣвалъ онъ широтою своей натуры, беззавѣтностью и благородствомъ своихъ увлеченій.

Стихотвореніямъ Аполлона Григорьева даютъ право на существованіе его критическія статьи. Мы не замѣтили бы поэта, если бы не было критика: другими словами, Григорьевъ не поэтъ. Въ истинное художество, въ яркую и живую образность, въ легкую мелодію не умѣетъ онъ претворять богатое содержаніе своего внутренняго міра. Неокрыленное слово бьется у него въ порывахъ къ высотѣ, но ея не достигаетъ. Лишь изрѣдка красота его души находитъ себѣ воплощеніе въ красотѣ словесной, лишь изрѣдка осуществляется побѣда надъ творческимъ безсиліемъ, и стихъ Григорьева начинаетъ звучать мужественно и энергично, „весь грудной, какъ звуки віолончели", или разсыпается нѣжной фетовской трелью. Какъ будто этимъ вспышкамъ вдохновенія, этой мимолетной благосклонности эстетическаго счастья способствуетъ и духовное общеніе автора съ другими, бо́льшими и большими писателями: не безслѣдно, не безнаказанно погружался онъ въ великую литературу, недаромъ „помнилъ блѣдный ликъ Гамлета", воспринималъ Венецію не только въ ея сказочной реальности, но и въ ея отраженіи у Гофмана съ его „Дожемъ и догарессой", горѣлъ душою отъ прикосновенія къ Пушкину, пѣвцу „съ вѣнчанной лаврами кудрявой головою". Вообще, пламенно и страстно усвоенная высшая культура, увлеченіе идеальными цѣнностями, пребываніе на горныхъ вершинахъ исторіи,—все это само по себѣ дѣлаетъ стихотворенія Григорьева интересными и, преломляясь черезъ его собственную личность, красочную и своенравную, создаетъ изъ его кни-

ги серьезную человѣческую исповѣдь и значительно искупаетъ ея художественную некраснорѣчивость.

Если вчитаться въ его стихи по существу, то выглянетъ изъ нихъ обликъ озаренной и мятущейся, красивой и пьяной, несчастной и лихорадочной души. Поэтъ лихорадки, онъ знаетъ, какъ „жгучъ и сладокъ“ поцѣлуй „лихоманокъ-лихорадокъ, девяти подругъ“, которымъ любо смущать тихій сонъ, любо спящихъ и спокойныхъ „въ губы цѣловать“. Самъ не спокойный, врагъ филистеровъ, презирая „семейно-бюргерскія картины нѣмецкой жизни“, онъ разбиваетъ всякую симметрію въ собственныхъ и въ чужихъ построеніяхъ. Не напрасно поклонялся Аполлонъ Григорьевъ извѣстному герою Островскаго: онъ самъ—какой-то Любимъ Торцовъ русской поэзіи. Въ основѣ его мироощущенія лежало сперва религіозное и благодарное пріятіе міра, онъ пѣлъ гимны мірозданію, и восхищала его „нѣмая ночь“, когда „сіяютъ мріады небесныхъ звѣздъ, вся въ блесткахъ синева: то вѣчный храмъ зажегъ свои лампады во славу божества“. Это настроеніе не исчезло окончательно и потомъ, возвращалось изъ тайниковъ сердца, но ужъ очень осложненное и доходившее до своей противоположности. Все больше и больше становится Григорьевъ „бурнымъ геніемъ“, только на русскій ладъ; онъ поетъ уже гимны безвѣрія, атеизма, бросаетъ вызовы судьбѣ-лиходѣйкѣ, мечется и бушуетъ, пьетъ вино и тоскуетъ, больше всего цѣнитъ, а иногда и осуществляетъ „право на хулу и роптанье“, „проклинать святое право“, „право святого возстанія“, окунается въ богему и то ближайшее проявленіе этой стихіи, которое представлено московскими цыганками, съ удалью и надрывомъ играетъ на жизни, какъ на балалайкѣ, въ гитарѣ ищетъ „буйнаго похмѣлья, горькаго веселья“ и къ ней взываетъ въ тоскѣ своего одиночества: „о, говори хоть ты со мной, подруга семиструнная!“ Отъ жизни ищетъ онъ жизни, презираетъ „топоръ общественнаго мнѣнія“, „тупой топоръ“; романтикъ вообще, романтикъ Москвы въ особенности, онъ не прочь вырядиться и въ стильное одѣяніе демона, и это не было бы для него только маскарадомъ, потому что онъ искрененъ и въ самой экстравагантности своей. Москвичъ прирожденный, широкая натура, онъ отъ разметовъ дикой воли, безудержа, можетъ переходить къ лютой тоскѣ, унынію, и съ какимъ-то цинизмомъ, настойчиво говоритъ онъ не просто о грусти, о человѣческой печали: нѣтъ, ему знакома именно „пса тоска“, „однообразный вой во тьмѣ но-

чей", когда „песъ такъ глупо, дико, жалко воетъ". Григорьевъ благословляетъ борьбу, для которой нѣтъ у него, однако, силъ и сосредоточенности; онъ упоминаетъ о „пульсѣ природы", но его собственный пульсъ — нервный, горячечный; онъ хочетъ существовать „полно, широко, вольно, страстно", но какъ разъ это и обрекаетъ его на самые причудливые зигзаги въ жизни, и притомъ такіе, которые ведутъ вовсе не къ расцвѣту, а, наоборотъ, къ увяданію и подавленности духа. И не темное, не жгучее, не грѣховное воцаряется въ его душѣ, а нѣчто подобное той бѣлой, бѣлесоватой финской ночи, которая не однажды выступаетъ въ его произведеніяхъ, но которая только однажды производитъ впечатлѣніе своеобразной красоты: это — когда она спитъ, больная сомнамбула, „сномъ ясновидящей съ открытыми очами", и ея „болѣзненно-прозрачныя черты" и „фосфоръ глазъ" сіяютъ озареніями иного бытія.

Вообще, для Аполлона Григорьева, эксцентричнаго, но не могучаго, подвластнаго Лермонтову, но не обладающаго лермонтовской силой,—для него характерно, что всѣмъ небеснымъ свѣтиламъ онъ предпочитаетъ комету и нерѣдко восхваляетъ именно ее. Классики—поэты солнца, романтики—поэты луны, всѣ—поэты звѣздъ, возвышенныхъ любимицъ Данта и Канта; Аполлонъ же Григорьевъ къ солнцу равнодушенъ, звѣзды называетъ „прехолодными твореніями", луну „неизбѣжную" бранитъ „казенной спутницей страсти"—и только одна комета имѣетъ въ немъ своего вѣрнаго пѣвца. Она летитъ „неправильной чертой, недосозданная, вся полная раздора, невзнузданныхъ стихій неистоваго спора". „Что нужды ей тогда до общаго смущенія, до разрушенія гармоніи?". И дѣвушкѣ готовъ онъ, устами демона, напѣвать, чтобы она уподобилась не безстрастнымъ звѣздамъ, которыхъ и безъ того слишкомъ много разсыпано по тверди неба голубой: нѣтъ—„будь кометой роковой!". Кометой или змѣей: „Ты такъ гибка, что разгадать въ тебѣ легко сестру змѣямъ... И дольній міръ—нашъ міръ земной—богатъ стадами душъ простыхъ; въ немъ много добрыхъ, мало злыхъ,—о, будь же, будь змѣей!".

Итакъ, простыя души бродятъ стадами, звѣздами, а „львы не стадятся", и кометы одиноки. Григорьевъ хотѣлъ бы причислить себя къ нимъ, и онъ имѣетъ на это несомнѣнныя психологическія права, потому что осѣдлость, дѣйствительно, не привлекаетъ его, онъ любитъ странствовать съ „змѣей-улыбкой" на устахъ, и не похожъ онъ на другихъ, и даже когда онъ ломает-

ся, не издаетъ его лира, его балалайка, ни одного фальшиваго звука. „Романтикъ съ малолѣтства, до зрѣлыхъ лѣтъ — увы! я сохранилъ мочаловскаго времени наслѣдство и, какъ Торцовъ, „трагедіи любилъ“. Я склонность къ героическому съ дѣтства почувствовалъ... Но съ ужасомъ я часто узнавалъ, что я до боли сердца заигрался, въ страданьяхъ ложныхъ искренне страдалъ и гамлетовскимъ хохотомъ смѣялся, что билася дѣйствительно во мнѣ какая-то неправильная жила“. Актеръ, лицедѣй, комедіантъ, онъ такъ игралъ, что заигрывался до боли, до изнеможенія, и тогда это уже было, конечно, не игрой, а настоящей жизнью и настоящимъ страданіемъ, такъ что и до сихъ поръ слышишь трепетъ и больное біеніе его усиленнаго сердца.

Онъ откликался имъ, разумѣется, и на голосъ женщины, но и съ женщиной велъ какую-то тяжбу. Вся скала отношеній— отъ цинизма и до молитвы — пройдена имъ. Онъ не стѣсняется и подъ знакъ такой любви прибѣгать, о которой онъ сказалъ: „вѣдь любитъ борова свинья, вѣдь жизнь во все любовь вложила“; но и чистѣйшія пѣсни умиленія тоже спѣты его лихорадочными устами. Для него одна изъ женщинъ — „Евы лукавой лукавая дочь, ни хуже, ни лучше прочихъ сестеръ“, и съ нею не сольется онъ „въ созвучіи родственныхъ аккордъ“: „мнѣ стыдно женщину любить и не назвать ее сестрой“. Но та, которой достойно ему назваться братомъ, навсегда будетъ связана съ его душою и заститъ передъ нимъ даже вѣчность: „между вѣчностью и мною встанетъ образъ твой“. „Я старъ, какъ грѣхъ, а ты, какъ радость, молода“, — но эта радость, эта молодость, эта красота заставляетъ чистой музыкой звучать „ржавыя струны“ его души.

Въ концѣ концовъ, бурный, буйный, но безвольный, Аполлонъ Григорьевъ не гордымъ орлинымъ полетомъ взлетаетъ въ своей поэзіи, а поникаетъ усталой головой и проситъ, чтобы кто-нибудь въ его предсмертный часъ пришелъ по-старому пожать его холодѣющую руку. Все красивое, поэтическое, огненное ушло куда-то, и осталась одна одинокая смерть. Или же, можетъ быть, въ послѣднихъ видѣніяхъ, побѣждая унылую прозу, встаетъ образъ Venezia La Bella, трауръ гондолы, которую когда-то такъ хорошо называлъ Григорьевъ „обителью плывучей наслажденій“, и всѣ вообще картины сожженной молодости, оставившей послѣ себя только пепелъ человѣческаго костра?

Цыганскій костеръ, который зажегъ Аполлонъ Григорьевъ

своей поэзіей, не подлежитъ безсмертію высшаго духовнаго пламени, но все-таки представляетъ собою огонь исключительной и привлекательной человѣческой души. Можно только привѣтствовать воскресеніе не яркаго художника, но зато яркой личности, „послѣдняго романтика“, человѣка не дешевой души.

В. Ѳ. ОДОЕВСКІЙ

В. Ѳ. Одоевскій

(«русскія ночи»).

Это — одинъ изъ лучшихъ памятниковъ стараго русскаго идеализма и „любомудрія“, воздвигнутый человѣкомъ, правда, болѣе любопытнымъ, чѣмъ интереснымъ, чудакомъ, оригинальнымъ и оригинальничавшимъ, своеобразно одаренной личностью, которая любила проявлять изысканность знаній, какой-то эпикуреизмъ свѣдѣній. „Русскія ночи“ — больше философскія, чѣмъ беллетристическія страницы, и на нихъ въ платоновской формѣ діалога ведется рѣчь о послѣднихъ вопросахъ бытія. Мыслитель-авторъ очень охотно и умѣло отъ любого предмета обыденности восходитъ на метафизическія высоты; недаромъ устами одного изъ своихъ героевъ онъ заступается за осмѣяннаго Хемницеромъ метафизика и въ свою очередь смѣется надъ самимъ Хемницеромъ. Даже стоя на подножкѣ кареты въ 20 градусовъ мороза, одинъ изъ участниковъ діалога философствуетъ объ этой самой каретѣ; и Одоевскій говоритъ про это въ тонѣ юмора, но и удовольствія. Впрочемъ, по его собственной завѣтной мысли, философскія бесѣды уже потому не могутъ достигнуть своей цѣли, объясненія міра, что люди не понимаютъ другъ друга. Нашъ разговоръ—недоразумѣніе. „Смѣшеніе языковъ не прекратилось“, и мы еще живемъ въ эпоху вавилонскаго столпотворенія. Каждый въ каждое слово влагаетъ особый смыслъ; своего чувства и своей идеи никто другому вполнѣ передать не можетъ, — оттого и трудно столковаться. Ради уничтоженія этой трудности авторъ задался было мыслью „привести всѣ философскія мнѣнія къ одному знаменателю“ (потому что мнѣнія, это—дроби); но, какъ онъ самъ признается, „дроби остались съ разными знаменателями“. И все-таки, мечта о цѣльности, о собранности человѣческаго знанія, о возстановленіи единства была для Одоевскаго очень дорогой; и приблизиться къ ея осуществле-

нію можно, въ его глазахъ, только путемъ идеализма. Шеллингъ открылъ душу міра,—и „духоиспытателями“ должны быть всѣ. Никто не долженъ замыкаться въ сферу какой-нибудь отдѣльной спеціальности, потому что искусственно, произвольно и ложно дѣленіе знанія на такъ называемыя науки (Одоевскій въ данномъ случаѣ защищаетъ и собственное дѣло,—отражаетъ сыпавшіеся на него упреки въ энциклопедизмѣ). Современныя науки, раздробленные осколки великаго цѣлаго, потому и не удовлетворяютъ запросамъ духа, что сами чужды онѣ духу единства и жизни, и онѣ мертвы; астрономія, напримѣръ, представляетъ себѣ природу какъ „мертвые часы“, тщательно описанные, но не умѣетъ найти ключа, которымъ они заводятся,—она пытливо глядитъ на циферблатъ неба, но на вопросъ „который часъ, въ самомъ дѣлѣ?“—принуждена отвѣчать „явной нелѣпостью“. Такое безотрадное состояніе человѣческой мысли объясняется тѣмъ, что она идетъ по уклону матеріализма, обращена къ наружному, полезному, грубому, тогда какъ истина живетъ въ душѣ, въ мірѣ внутреннемъ. Слѣпой тщетно искалъ кругомъ себя золотой монеты, которую ему подарили, — а монета была у него за пазухой: „надо посмотрѣть у себя за пазухой“. „Для души въ ея естественномъ, т. е. вдохновенномъ, состояніи находятся указанія вѣрнѣйшія, нежели въ пыльныхъ хартіяхъ всего міра“. Нужно идти за своей вдохновенной душой, слѣдовать компасу спиритуализма. И, въ сущности, это только естественно, такъ какъ духовное начало сильнѣе въ насъ, чѣмъ физика; оно не можетъ быть заглушено, и въ самомъ огрубѣломъ тѣлѣ неминуемо оживаетъ оно, и „смущенный, стыдливый духъ человѣка снова бьется о непостижимыя двери райскихъ селеній“. Вотъ почему въ тишинѣ „русскихъ ночей“ герои Одоевскаго, особенно тѣ изъ нихъ, которымъ онъ довѣрилъ собственныя убѣжденія, съ такою горечью возстаютъ противъ экономизма, противъ утилитаризма и мальтузіанства, противъ подчиненія души одной лишь осязательной фактичности. „Наибольшую роль играетъ во вселенной именно то, что менѣе осязаемо или что менѣе полезно“; „тѣ факты вѣрнѣе, которые менѣе осязаемы“.

Много иронiи и сдержаннаго негодованія расточаетъ авторъ по отношенію къ тѣмъ, кто этой духовности міра, его послѣдней невещественности, не понимаетъ, не принимаетъ; и мрачными, и насмѣшливыми красками рисуетъ онъ царство утилитаризма, свою фантастическую Бентамію, гдѣ издается един-

ственная газета—„Прейсъ-курантъ“. Но Бентамія обречена на гибель, она не можетъ существовать, потому что человѣку безполезное необходимо въ такой же мѣрѣ, не въ меньшей мѣрѣ, чѣмъ полезное. И есть неискоренимая потребность въ поэзіи; даже во всякомъ промышленномъ предпріятіи человѣка находится „quantum поэзіи“. Одна изъ новеллъ, входящихъ въ затѣйливый узоръ „Русскихъ ночей“, изображаетъ печальную участь, великое несчастье того, кто хотѣлъ быть только „экономистомъ“, кто видѣлъ въ жизни одну лишь ариѳметику. Душа, пренебреженная, мститъ за себя. И она не въ силахъ оставаться мертвой до конца,—горе тому, у кого она воскресаетъ только въ смертный часъ тѣла! Такъ было съ „Бригадиромъ“: „на тотъ свѣтъ отправился онъ во всемъ парадѣ: обритый, вымытый, въ мундирѣ“; но въ ту минуту, когда онъ туда отправлялся, проснулась его душа, при жизни спавшая, и онъ, какъ впослѣдствіи Иванъ Ильичъ у Толстого, съ ужасомъ понялъ, какой ненастоящей, призрачной, мертвой была его жизнь, эта „недоговоренная жизнь“, какъ проходила она механически, пусто, суетно, чередой безсмысленныхъ мелочей и бездушныхъ трафаретовъ. Чистый эмпиризмъ и въ жизни, и въ наукѣ; отказъ отъ проникновенія въ высшія духовныя цѣнности; равнодушіе къ идеальной грани бытія: все это, для Одоевскаго, шеллингіанца, представляетъ нарушеніе законовъ міра, такъ какъ міръ — система символовъ, онъ глубже и таинственнѣе, чѣмъ это думаютъ всяческіе матеріалисты, и сама природа ищетъ себѣ восполненія въ человѣческой духовности, сама природа по существу не матеріальна, и она одряхлѣетъ, безплодно состарится, если мы ея не оплодотворимъ дыханіемъ своей души, силой „поэтическаго магизма“. Такъ, поэзія, философія, искусство являются насущной потребностью самого естества. Особенно преклоняется Одоевскій передъ музыкой, передъ св. Цециліей, „покровительницей гармоніи“, и едва ли не самыя излюбленныя страницы своей книги посвящаетъ онъ Бетховену и Себастіану Баху. Орга́нъ для него, это—„величественное подобіе Божьяго міра“; орга́нъ, прообразъ міра, являетъ самое чистое и благородное въ жизни, „святилище звуковъ“, и долженъ ему уступить нашъ живой голосъ, потому что голосъ звучитъ грѣхомъ, „исполненъ страстей человѣческихъ“.

Для торжества спиритуализма больше всего сдѣлаетъ, по Одоевскому, славянскій міръ, сущность котораго, въ отличіе отъ

погибающаго Запада, предрасположена къ идеалистическому обновленію жизни. До славянофиловъ, предвосхитивъ даже идею Достоевскаго о „всеобщности“ или „всеобнимаемости“ Россіи, русскаго духа, провозглашалъ нашъ авторъ, что западная Европа больна своей матеріалистической цивилизаціей и что „девятнадцатый вѣкъ принадлежитъ Россіи“. Но въ то же время Одоевскій склонялся передъ Петромъ Великимъ, который къ „стихіямъ“ русскихъ привилъ „стихіи“ европейскихъ народовъ и этимъ проложилъ дорогу къ той грядущей цѣльности, для построенія которой нужны и Западъ, и нашъ родной Востокъ. Ранній славянофилъ, писатель „Русскихъ ночей“ въ концѣ концовъ устами своего Фауста исповѣдуетъ, что русскіе ученики должны гармонически встрѣтиться со своими старыми европейскими учителями и, подобно Ломоносову, „черпать изъ всѣхъ чашъ, забывъ, которая своя, которая чужая“. Такъ воздвигается единый духовный сосудъ всечеловѣчности. И въ связи съ этой идеей мірового всеединства, убѣжденъ нашъ мыслитель, что настоящая и труднѣйшая задача человѣка, это—подниматься отъ земли, не оставляя ея. Именно на землѣ должны мы быть представителями неба. И каждое наше дѣло, и каждое наше слово одновременно принадлежитъ обѣимъ этимъ категоріямъ. Вотъ почему должны мы тщательно обдумывать то, что́ мы не только совершаемъ, но и говоримъ: „послѣ договаривать уже поздно,—стрѣлка двинулась на часахъ міра, два раза рожденія не бываетъ“. И то, что однажды сказано, въ мистической державѣ міра остается навсегда: „сказаннаго слова такъ же топоромъ не вырубишь, какъ и писаннаго“.

Въ общемъ, Одоевскій тоже какъ будто играетъ на своемъ любимомъ органѣ: торжественно, благолѣпно, важно звучитъ его старомодный стиль, проникнутый высокой настроенностью и вѣрой. Его глубокія мысли иной разъ обнаруживаютъ и оттѣнокъ того чудачества, о которомъ мы упомянули выше, сопровождаются порою нотами какого-то брюзжанія, но отъ этого не теряютъ въ своей значительности. Есть что-то въ „Русскихъ ночахъ“ похожее на старинные часы, на старинную музыку, на тяжелую книгу въ кожаномъ переплетѣ съ застежками,—но именно страницы Одоевскаго показываютъ, какое большое и благородное преимущество имѣетъ старинное передъ старымъ.

БАЛТРУШАЙТИСЪ

Балтрушайтисъ

Сборники стихотвореній Ю. Балтрушайтиса „Земныя Ступени“ и „Горная тропа“ представляютъ собою молитвенникъ мыслителя. По нимъ совершается поэтическое богослуженіе. Художникъ пристальнаго взгляда, поэтъ сосредоточенной думы, Балтрушайтисъ исключительно серьезенъ и продолжаетъ философскую традицію нашего искусства. Онъ сродни Боратынскому. Медленно слагаетъ онъ свои многодумные стихи; порою они, тяжелые отъ мысли, производятъ даже впечатлѣніе сумрачности. Передъ иконостасомъ природы стоялъ онъ долго, прежде чѣмъ помолился. Его умное вдохновеніе не восторженно, не пылко,—но тѣмъ надежнѣе его глубина и постоянство. Въ своихъ книгахъ не даетъ онъ пустыхъ мѣстъ, точекъ безразличія; онъ не знаетъ невыразительныхъ случайностей. Напротивъ, все у него слишкомъ значительно и существенно. Слова у него—сжатыя и скупыя, суровыя, и въ ихъ замкнутый кругъ заключено столько размышленія о трудныхъ, о предѣльныхъ темахъ человѣческаго разума, что большого напряженія стоило бы пребывать вмѣстѣ съ авторомъ на этихъ высотахъ духовности, если бы онъ былъ только философъ. Но Балтрушайтисъ—и поэтъ. Правда, у него мало фактовъ, отдѣльныхъ вещей, прекрасной осязательности; поблѣднѣли „чувственныя примѣты“ явленій, и преобладаетъ обобщеніе, отвлеченіе,— оставлены въ тѣни, уже покинуты конкретные признаки предметовъ. Не то, чтобы онъ ихъ не замѣчалъ, близоруко не различалъ,—онъ только не медлитъ около нихъ, преодолѣваетъ чары внѣшности, всяческихъ событій, и идетъ дальше — къ смыслу, къ сути происходящаго, отъ процесса—къ бытію. Если, напримѣръ, въ „сонный вечеръ“, гдѣ—„печаль стоячихъ водъ“, пе-

редъ нимъ „толчется ослѣпленно комариный хороводъ“, то, глядя на эту „суетную игру“ онъ задумывается о томъ,

Сколько въ мірѣ бренной твари,
Богомъ замкнутыхъ міровъ!
Какъ и я, служа мгновенью,
Протянувшись въ высь столбомъ,
Вьются мошки легкой тѣнью
Въ небѣ блѣдно-голубомъ...
Пусть все тѣмъ же смертнымъ бредомъ
Ослѣпилъ ихъ бѣглый мигъ,
Но ихъ жребій мнѣ невѣдомъ,
Какъ и жребій дней моихъ...

Столь прямо смотритъ онъ мысли въ глаза, такъ привычно ему размышленіе, что невольно удивляется читатель, когда на протяженіи этихъ серьезныхъ страницъ онъ изрѣдка встрѣтитъ просто фактъ, просто отдѣльный жизненный случай—какую-нибудь жницу ревнивую, которая въ полѣ спѣлой ржи, гдѣ вьется дорога въ храмъ завѣтный, дорога къ свадьбѣ, подстережетъ съ серпомъ въ рукѣ измѣнника-князя, чужого жениха, и кинетъ ему „ожерелье ярко-красное“ свое. Въ поэзіи Балтрушайтиса еще не пройденъ тотъ кругооборотъ, который отъ явленія ведетъ къ идеѣ, а отъ идеи—обратно къ понятому и просвѣтленному явленію; еще не достигнута пушкинская наглядность и непосредственность,—высшая мудрость красоты. Въ его поэзіи—не столько міръ, сколько выводы изъ міра.

Но изъ такихъ органическихъ глубинъ внутренней содержательности самобытно извлечена эта философія и черезъ такое испытующее горнило чувства прошла она, что сумѣла найти для себя соотвѣтственныя поэтическія выраженія, не многіе, но благородные образы, и осуществила если не безусловную, то очень значительную необходимость и незамѣнимость словъ. Эстетическій законъ достаточнаго основанія у Балтрушайтиса соблюденъ. Иначе сказать то, что онъ сказалъ,—трудно, а порою и невозможно. И если не всѣ его стихи сразу проницаемы и прозрачны, то испытываешь такое впечатлѣніе, что въ этомъ повиненъ не авторъ, а самый характеръ сюжета, что все равно по иному выразиться нельзя было бы. И, съ другой стороны, такъ срослись у него слово и мысль, что какъ будто не его заслуга и тамъ, гдѣ ихъ сліянность оказывается кристально-ясной и чи-

стой. Точно во власти чего-то объективнаго, самой философіи и самой поэзіи, находится Балтрушайтисъ. Можетъ ли писателю выпасть лучшая участь?..

Итакъ, мысль у Балтрушайтиса, ея неизмѣнная тѣнь, не заглушила у него поэтичности. Можно подмѣтить развѣ нѣкоторую однообразность его лексикона и то, что есть у него излюбленныя, нежелательно-часто повторяющіяся слова (просторъ, синева, малый, дрожь); можно уловить и какіе-то замыкающіе горизонты, очерченный предѣлъ, за который его слово не переходитъ. Но это—добровольная скудость монаха, подвижника; это не отсутствіе богатства, а только отказъ отъ него; это—уже упомянутая, характерная для нашего автора пристальная сосредоточенность интересовъ и помышленій; кто принялъ схиму, того не тѣшитъ разнообразіе. У Балтрушайтиса не яркости нѣтъ, а нѣтъ пестроты,—вотъ что дорого и вотъ что бросается въ глаза. Нѣтъ пестроты, но есть или можетъ быть красочность, и когда монахъ на минуту отводитъ свои настойчивые взоры отъ единаго Бога своего, отъ суровой истины, когда онъ, подобно другому монаху, на извѣстной картинѣ Беклина, въ тишинѣ своей обители начинаетъ играть на очарованной скрипкѣ, и слушаютъ его, заслушиваются ангелы,—тогда понимаешь, сколько въ немъ таится красоты и живописности и какъ онъ умѣетъ, если хочетъ, писать не только въ безрадостныхъ и строгихъ тонахъ, но и дарить плѣнительныя картины, въ музыкѣ звуковъ подниматься до музыки красокъ. И тогда мы читаемъ (или слышимъ? или видимъ?) „Лунную сонату“, гимнъ дѣвушкѣ Гудуръ, апоѳеозъ бѣлаго, прославленіе луны:

Ночныя дали въ лунномъ свѣтѣ.
Гудуръ—какъ мраморъ при лунѣ...
Гудуръ въ неволѣ лунной сѣти...
Гудуръ съ луной наединѣ...
. . . . . .
Гудуръ въ саду изъ блѣдныхъ, нѣжныхъ,
Изъ лунныхъ лилій... и средь нихъ
Предъ нею, въ ризахъ бѣлоснѣжныхъ,
Ея тоскующій женихъ...
Она склонилась и любовно
Луна улыбкой ихъ зажгла,
Нѣмой и блѣдной и безкровной,
Какъ скорбный снѣгъ его чела...

И вздохъ вѣнчаетъ ихъ истому,
И онъ, склоняя блѣдный ликъ,
Къ ней, какъ къ причастію святому,
Устами скорбными приникъ.

Или въ стихотвореніи „Вѣнчаніе" разстилается передъ нами трагическая бѣлизна Зимы, Смерти, и печально-нѣвучими двустишіями, въ торжественной скорби, поютъ намъ о бѣлой Смерти, которая обвѣнчала съ собою красавца-юношу:

Въ вѣнчальномъ полѣ дикая Метель
Прядетъ-свиваетъ бѣлую кудель.
Поютъ ея прислужницы и ткутъ,
Тебя въ свой бархатъ бѣлый облекутъ,—
И будешь ты, на вѣчность темныхъ лѣтъ,
Мой блѣдный княжичъ, щеголемъ одѣтъ...
. . . . . .
И въ тайный часъ твоихъ вѣнчальныхъ грезъ
Поникнешь ты средь бѣлыхъ-бѣлыхъ розъ...
И трижды краше будешь ты средь нихъ,
Красавецъ блѣдный, бѣлый мой женихъ!

Вообще, на ряду съ стихотвореніями, которыя медлительно и осторожно подвигаютъ драгоцѣнную ношу своихъ мыслей, есть у Балтрушайтиса очень музыкальныя и граціозныя пьесы, и въ нихъ—фетовская мелодичность и нѣжность, и такъ онѣ легки и непринужденны. А гдѣ надо, стихъ его пріобрѣтаетъ энергію, звучитъ увѣренно и властительно. Рѣчи у него—богатыя, но не чванныя, и себя на показъ не выставляютъ. Такимъ образомъ, насыщенные содержаніемъ, сборники нашего поэта въ то же время исполнены высокаго изящества.

А это содержаніе, насколько его можно отдѣлять отъ формы, и насколько вообще оно не теряетъ отъ пересказа, отъ прикосновенія прозы, сводится къ тому, что жизнь человѣческаго странника, всѣ эти земныя ступени и горныя тропы изображены, какъ борьба между началами цѣльности и дробленія. Земной пилигримъ хочетъ единства, сліянія съ міромъ, блаженнаго „часа полноты"; но, прежде чѣмъ онъ вознесется въ эти области великаго цѣлаго, великаго общаго, ему суждено жить въ дробящихъ условіяхъ времени и пространства, быть игрой частичности,—вспо-

минаются слова Тютчева: „игра и жертва жизни частной". При этомъ, жизнь частная, всякія дробленія, имѣютъ и свое обаяніе; и нерѣдко усталому путнику высотъ хочется спуститься именно въ долины, подъ смиренный кровъ, хочется малаго. Великое не только недоступно—оно и не всегда желанно. Такъ вотъ это, перемежающееся въ человѣкѣ земное и горнее, и составляетъ одну изъ основныхъ темъ Балтрушайтиса. Глаза его устремлены за кругъ земной, но и этотъ послѣдній онъ проходитъ внимательно и вдумчиво. Поэтъ, естественный огненоклонникъ, богомолецъ свѣта, прекрасно и проникновенно славитъ утро, огненный ливень, свѣтовыя волны. Съ того момента, какъ лучистая заря „стоцвѣтный вѣеръ свой раскроетъ", и до вечера, когда надъ „развѣнчанной" землей „скудѣетъ дымъ кадильницъ золотыхъ", до ночи, когда „упадаетъ покровъ съ молчаливаго образа вѣчности" и открываются „скрижали звѣздъ",—все это время странникъ, шествующій по земнымъ ступенямъ, слѣдующій „Божьему указу", полонъ благоговѣнія, принимаетъ, благословляетъ. Исторія дня, это—исторія вѣчности. День—прообразъ міра, и сознательно прожить одинъ день,—это значитъ испытать в с е, понять всѣ возможности и дали. Ибо утро, побѣждающее хаосъ, превращаетъ въ дорогу всѣ мировыя бездорожья, и это оно, когда раздастся „ликованіе кубковъ заздравныхъ на великомъ разсвѣтномъ пиру",—это оно зажигаетъ мое сердце. Да, сердце—отъ утра. Именно въ силу такой родственности, такой однородности солнца и сердца, все что происходитъ во мнѣ, неразрывно связано съ событіями въ космосѣ,—и наоборотъ. Оттого въ полдень, когда еще весела „дорога въ гору, къ золотой вершинѣ дня", я чувствую приливъ гордости, бодрости и силъ, и говоритъ мнѣ поэтъ:

Міръ—ромашка, ты—пчела,
Пусть твоя земная ноша
Будетъ сладко тяжела.

А когда отъ утра не остается уже слѣдовъ, тогда робко сжимается, темнѣетъ и сердце, и я сиротливо познаю, „какъ въ мірѣ сердце наго, какъ ночь земная тяжела", и спасаютъ меня, зовутъ меня, смиряютъ мои вздохи лишь искры звѣздъ, эти „солнечныя крохи отъ пира дня", — эти звѣзды, вѣчныя любимицы мечтателей, небесныя Беатриче земныхъ поэтовъ и мыслителей.

Въ Балтрушайтисѣ именно то и цѣнно, что онъ чувствуетъ

6*

день, искренне воспринимаетъ космическія явленія; они совершаются не безразлично, не незамѣтно для него. Онъ видитъ, дѣйствительно видитъ, какъ

Сомкнулъ закатъ ворота золотыя
За шествіемъ ликующаго дня,
И тѣни тучъ, какъ витязи святые,
Стоятъ на стражѣ Божьяго огня.

И самого себя онъ постоянно ощущаетъ непремѣннымъ участникомъ вселенной. Онъ живетъ не въ тѣсномъ людскомъ жилищѣ; онъ слышитъ, какъ его посохъ стучитъ о камень дорожный — въ безмолвіи міра: онъ со своимъ посохомъ не затерялся въ мірѣ, не исчезъ. Онъ — живая и необходимая часть цѣлаго.

По вселенной проходитъ поэтъ свою предназначенную дорогу, пока не кончится дробленіе, разрозненность, пока онъ не вольется въ святой океанъ, точно „рѣка, что отхлынула къ устью“. Трудна эта дорога, тернистый путь отдѣльной личности, оторвавшейся отъ мірового единства. Душа человѣка — „опальная“; Адамъ—въ опалѣ; теперь онъ, изгнанный изъ эдема, изъ храма, находится только „на паперти земной“, и прежде, чѣмъ онъ, первый оглашенный, вернется къ изгнавшему Отцу, ему надо преодолѣть всѣ крутыя земныя ступени. Не только миѳическій герой, но и каждый человѣкъ — Сизифъ: „жилъ, метался, опытъ множилъ, въ тишинѣ, средь шума грозъ, и въ пустомъ гаданьи дожилъ до сѣдыхъ волосъ“. Приходится начинать сызнова, изнемогать, падать; но все-таки подъемлешь трудъ свой малый и, какъ свѣчу Страстного четверга, или по сравненію Балтрушайтиса, какъ вербную свѣчу, проносишь черезъ міръ свою трепетную жизнь. Углубленный смыслъ получаютъ въ устахъ нашего поэта знаменитыя слова Архимеда: Noli tangere circulos meos! Эти circuli, эти круги земные и есть наше жизненное дѣло; надо ихъ дочертить, надо дослушать вѣщій звонъ колоколовъ, оберечь свое душевное достояніе отъ всякихъ нападеній и паденій.

Недаромъ помянуты здѣсь геометрическія фигуры: есть у Балтрушайтиса мысль о томъ, что, когда странникъ приближается къ концу своихъ дорогъ, онъ видитъ предъ собою „скалъ рѣшенные отвѣсы“, и здѣсь уже, у этой грани, „все въ мірѣ ясно, понято, раскрыто; земля и небо—формула, скелетъ, въ ко-

торомъ все исчислено и слито, и прежняго обмана больше нѣтъ". Не значитъ ли это, что у послѣдней черты исчезаютъ обманы природы, вся ея чувственность и краски, и передъ нами возстаетъ рисунокъ міра, его геометрія, его чертежъ и схема? Гдѣ были картины, тамъ остался только именно рисунокъ, разрѣзъ мірозданія, и всѣ опредѣленныя живыя величины, всѣ качественности бытія замѣнились безкровными алгебраическими знаками. Слова онѣмѣли и распались на мертвыя буквы; зато—„все ясно, понято, раскрыто", и Эвклидовъ умъ можетъ найти свое удовлетвореніе.

До алгебры міра, до схематической обобщенности какъ бы доходитъ и философская поэзія Балтрушайтиса; но поэтъ не Эвклидъ, и сердце, „невольница алканья", даже здѣсь, у самаго края вселенной, гдѣ „скалъ рѣшенные отвѣсы" вычерчиваютъ ея предѣльный рисунокъ,—это сердце поэта, Орфея, какъ Орфей на Эвридику, тоскливо оглядывается назадъ и молитъ о жизни, о новомъ трепетѣ своихъ горячихъ біеній. И поэтъ, послушный сердцу, возвращается въ жизнь, въ качественную природу, къ образамъ и звукамъ.

Они нужны ему для того, чтобы достойно воспроизвести человѣческое восхожденіе по земнымъ ступенямъ и до горной тропы. Въ извѣстномъ смыслѣ, впрочемъ, передъ лицомъ смерти говорить о восхожденіи—безсмысленно: жизнь, это—такая лѣстница, по которой можно только спускаться. Жизнь дѣлаетъ старше, т. е. она знаетъ только одно дѣйствіе — вычитаніе. Вотъ почему „надъ малою воронкой" ея песочныхъ часовъ мы стоимъ, затаивъ дыханіе, слѣдимъ за убылью, за тѣмъ какъ

Текутъ, текутъ песчинки,
Въ угоду бытію,
Крестины и поминки
Вплетая въ нить свою.

Правда, начинаемъ всѣ мы бодро, „вѣримъ въ полдень, вѣримъ въ вёдро, въ тишь далекихъ вечеровъ; всѣ мы сѣемъ, ввѣрривъ зною—Божьей прихоти—свой хлѣбъ, и съ молитвою нѣмою точимъ серпъ, готовимъ цѣпъ",—но: „много пахарь бросилъ зеренъ, много ль будетъ на гумнѣ?" Много ли будетъ уловлено въ сѣти рыбаковъ, которые искали клада въ морѣ великомъ, а найдутъ лишь плъ и тину? Недаромъ, въ срединѣ неудачнаго лова у лов-

цовъ изнуренныхъ „сумрачны рѣчи, взгляды туманны... врѣзался въ плечи крестъ конопляный“...

Если эти метафоры и образы меланхоличны и томитъ крестъ на плечахъ человѣческихъ, то вотъ, для недруговъ меланхоліи,— другая, уже бравурная музыка жизни и самая жизнь во образѣ Каруселя:

Въ часъ пустынный, въ часъ метели,
Въ легкомъ бѣгѣ карусели,
Въ вихрѣ шумномъ и лихомъ,
Въ вечеръ зимній, въ вечеръ сѣрый
Мчатся дамы, кавалеры,
Кто—въ каретѣ, кто—верхомъ...
Зыбля прахъ, взрывая иней,
Князь съ маркизой, графъ съ княгиней,
То четою, то самъ другъ,
Длинной цѣпью, пестрой ротой,
Кто въ раздумьѣ, кто съ зѣвотой,
Пробѣгаютъ малый кругъ...
И поетъ имъ безпрерывно
Зовъ шарманки заунывной,
Хриплой жалобой звеня...
И отъ пѣсни однозвучной
Часто-часто въ часъ докучный
Рыцарь валится съ коня;
Часто-часто рвутся звенья,
Изсякаетъ нить забвенья,
И скудѣетъ свѣтъ въ очахъ;
Но вплетенныхъ въ вихрь случайный
Строго гонитъ воротъ тайный,
Имъ невидимый рычагъ...

Изсякновеніе жизни, ея превращеніе въ онѣмѣвшую „равнину Ватерло“, часто привлекаетъ къ себѣ поэтическое вниманіе и отклики Балтрушайтиса.

Всѣ тѣ стихи его, которые посвящены всяческой осени, печальны свѣтлой печалью, звенятъ струнами тончайшей элегіи. Его пѣсни о той порѣ, когда проходятъ „зеленыя потемки“, когда „зыблетъ вѣтеръ мохъ, какъ пряди сѣдыхъ волосъ“ и въ „дымномъ храмѣ вешней славы“ остается только „зола, зола“; его

пѣсни увяданія, слишкомъ понятныя каждому, неотразимо создаютъ настроеніе грусти, но показываютъ и горизонты возможнаго примиренія. „Невидимый топоръ“ Бога, Бога-Дровосѣка, разрѣдилъ густыя ткани бора; вѣтеръ трудолюбиво и усердно оборвалъ зеленыя декораціи, — и вотъ послушайте красивую и задушевную мелодію о томъ, каково теперь въ паркѣ:

Пусто, пусто въ старомъ паркѣ...
Каждый уголъ порѣдѣлъ,
Даже тамъ, гдѣ въ полдень жаркій
Часъ прохладный не скудѣлъ...
Шире каждая дорожка,
Гдѣ теперь хлопочетъ кротъ...
Заколочена сторожка
У свалившихся воротъ...
Гдѣ спускался, зыбля складки,
Вешній грузъ зеленыхъ ризъ,
Нынѣ дремлетъ въ сѣрой кадкѣ
Одинокій кипарисъ...
Взоръ печальный отмѣчаетъ
Прахъ и тлѣнъ со всѣхъ сторонъ.
И осенній вихрь качаетъ
Гнѣзда черныя воронъ...
Вотъ, пустынный холмъ съ бесѣдкой...
Грустный кровъ—теперь сквозной,—
Гдѣ съ прекрасною сосѣдкой
Короталъ я часъ ночной...
Скорбенъ вечеръ въ небѣ хмуромъ,
Грустенъ въ паркѣ мертвый шумъ...
И предъ каменнымъ Амуромъ
Я стою, одинъ, угрюмъ...

Этотъ „каменный Амуръ“ завершающей чертой безжизненности дополняетъ общую картину.

„Аллея“ жизни рисуется Балтрушайтису въ такой послѣдовательности, что за алыми розами, тополемъ, кленомъ, „кровью земляники“ и мшистыми пнями человѣческій путникъ приходитъ къ плакучей ивѣ, а тамъ, подъ горой, чернѣя спитъ кипарисъ. Да и самъ путникъ въ позднiй часъ жизни скажетъ про себя: „въ лунный часъ, какъ воронъ на курганѣ, чернѣю

я". Чернотою смерти, черными кругами ея коршуна замыкается все, „и сдвигаетъ бѣгъ мгновенья неразгаданный засовъ".

Но жизнь все-таки не испугала человѣка, и онъ ее пріемлетъ.

Свершай, мой конь, свой темный бѣгъ,
Гдѣ всюду—боль съ бѣдой,
Гдѣ лишь однажды былъ ночлегъ
Съ хозяйкой молодой.

Въ томъ и состоитъ своеобразіе человѣческаго всадника, что онъ не бѣжитъ страданья, не уклоняется отъ креста, — напротивъ, привѣтствуетъ его: ave, crux! Его не страшатъ ни „дымныя дали", ни та галера, которая мчитъ его по морямъ вселенной. Онъ поклоняется землѣ и, „какъ мулла на минаретѣ", молитву громкую творитъ и на всѣ четыре стороны земли кладетъ свой земной поклонъ. Онъ хочетъ своей работой пріумножить „богатства Бога" и на алтарь Его, на костеръ жертвы, принесетъ не только свой урожай, но и самого себя, и это будетъ только—„малый даръ его полей". Чувствуя, что „Божій міръ еще не созданъ, недостроенъ Божій храмъ", каменщикъ этого храма, масонъ прирожденный, онъ богомольно служитъ великому Зодчему.

Онъ поетъ пѣсню отреченія, знаетъ „мощь малости": „въ сѣрой котомкѣ правда и сила"; онъ принимаетъ безропотную роль; горькій трудъ раба совершаетъ съ гордымъ сердцемъ господина; онъ беретъ на себя суровый долгъ свободнаго служенія судьбѣ (пушкинское „свободною душой законъ боготворить"): такъ сочетается свобода и необходимость, и человѣкъ внутренне перестаетъ быть рабомъ. Сквозь пыль и дымъ придетъ онъ въ тотъ вышній храмъ, котораго теперь намъ доступна только паперть. Окрыляетъ надежда, что кончится земная дробность, соединится разъятое и мы войдемъ въ тотъ „запретный край, гдѣ зрѣетъ звѣздный урожай". Какъ ни частична и пестра жизнь, но надъ нею возвышается „первозданная синева": она всѣмъ и управляетъ.

Правитъ долею людскою
Цѣльность, вѣчность, синева.

Въ куполѣ этой Божьей синевы сіяютъ звѣзды, все тѣ же дантовскія и кантовскія звѣзды, и къ нимъ воздѣты молитвен-

ныя руки человѣка. Въ чаяніи синевы, блаженнаго сліянія съ міромъ, единой духовности, онъ преодолѣваетъ муки дробленія и, пройдя свой день, встрѣчая вечеръ, покорно ожидаетъ новаго дня, чтобы подъять новый крестъ, вспахать еще ожидающія, пока не вспаханныя полосы, которыхъ „много, много въ далякъ праха", въ обителяхъ Божества. И кончая свой день, свою молитву, произноситъ странникъ „аминь" упованія.

Такъ въ платоновскія сферы, къ единой синевѣ, побѣждающей непрочную и обманчивую пестроту временъ и пространствъ, возноситъ насъ поэтъ-мыслитель. Онъ слишкомъ знаетъ всю безотрадность индивидуальной человѣческой доли, или, какъ онъ любитъ говорить, недоли; онъ чувствуетъ всю боль смертнаго жребія, и элегіей звучитъ его пѣснь; судя по балладѣ „Искушеніе", даже торжество надъ блѣднымъ дьяволомъ-искусителемъ, отогнанная крестнымъ знаменьемъ приманка преступленія,—даже легкая совѣсть не дѣлаетъ намъ легче. Но онъ соблюлъ достоинство человѣка и въ довѣрчивомъ общеніи съ космосомъ нашелъ смыслъ и цѣль существованія. Онъ побѣдилъ соблазны пессимизма. Онъ сумѣлъ затаить свою скорбь, въ просвѣтленномъ смиреніи возвыситься надъ нею, поклониться свѣтлому Дню, и, принявъ себя, какъ живую часть единаго цѣлаго, какъ участника міровой совокупности, оправдалъ міръ въ себѣ и себя въ мірѣ.

Отпечатокъ благородства и цѣломудрія лежитъ на строгомъ творчествѣ Балтрушайтиса. Оно не разнообразно въ своихъ мотивахъ; его кругъ имѣетъ опредѣленный діаметръ; но это—именно тотъ кругъ, въ который замкнуты всѣ религіозныя темы человѣчества, всѣ интересы нашихъ печалей и утѣшающей мудрости.

ИЗЪ НОВѢЙШЕЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Изъ новѣйшей литературы

I

К. ТРЕНЕВЪ.

Иные изъ разсказовъ этого беллетриста, напечатанные раньше въ журналахъ, обратили на себя вниманіе читателя. Теперь, собранные вмѣстѣ, они еще болѣе свидѣтельствуютъ о несомнѣнной одаренности автора и выясняютъ его литературную физіономію. Знатокъ южной деревни, станицы, зоркій и любящій наблюдатель быта, заинтересованный характерностью жизни, ея выразительными картинками и лицами, Треневъ обладаетъ юморомъ и даромъ легкаго, нисколько не напряженнаго повѣствованія. Увѣренно и непринужденно вьется красочная нить разсказа; челнокъ діалога снуетъ проворно, занимательно и живо; вы чувствуете авторскую находчивость и остроуміе, отъ которыхъ писатель слишкомъ щедро и не всегда законно удѣляетъ и своимъ персонажамъ. Не то, чтобы разсказчикъ совсѣмъ уберегся отъ опасности шаржа и стилизаціи, — но только эта опасность задѣла его слегка, и въ дальнѣйшихъ своихъ шагахъ онъ навѣрное будетъ проходить мимо нея вполнѣ благополучно, и, напримѣръ, какой-нибудь Самсонъ Глечикъ и его окруженіе будутъ представлены въ менѣе сгущенныхъ, въ неутрированныхъ краскахъ своего доносительства и благонамѣренности. Особенно питаютъ юморъ и наблюдательность автора, особенно бѣгутъ на этого умѣлаго ловца простонародные типы,—лѣнивые и благодушные малороссы: дѣдъ Терешко, самозванно и несчастливо исполнявшій обязанности сотскаго, побитый сыномъ, не уважившимъ его „медаліи-бляхи“, посаженный въ холодную земскимъ „за самовольное присвоеніе

бляхи и съ бляхой всей власти"; сторожъ Мыкыта, потрясающій философскимъ равнодушіемъ къ своему же дѣлу и ко всему на свѣтѣ: „А объ чемъ требуютъ—я не звѣстенъ. Какъ до меня это дѣло, слава Богу, не доходитъ. Меня, какъ ходилъ я за Кубань, на косовицу, та загубилъ пашпортъ, такъ черезъ одиннадцать городовъ етапнымъ правиломъ прогнали. А я, благодарить Бога, на тѣ города—байдуже—и не глянулъ. И какъ они тамъ по прозвищу—не знаю. Бо я не звѣстенъ! На що жъ оно мнѣ!...". Людской шумъ и гомонъ, пестроту ярмарки, несуразность обывательскихъ отношеній, забавность жизненнаго анекдота,—все это хорошо подмѣчаетъ и хорошо изображаетъ Треневъ. При этомъ важно и отрадно, что смѣшнымъ онъ, цѣнитель смѣшного, не довольствуется: тамъ и здѣсь вкраплены въ его комику элементы трагизма, и не только буффонада завершается драмой, но и вообще безтолковость, на видъ какъ будто безобидная, вдругъ разступается и показываетъ скрытую за нею, тѣсно съ нею связанную человѣческую обиженность и печаль; крикливая, визгливая, вздорная жизнь внезапно прорывается стономъ великаго и чистаго страданія,—и на ярмаркѣ, средь ея мишуры, видишь на безкровномъ лицѣ замученной женщины „каріе глаза, широко раскрытые огромной замолчавшей скорбью"; и смѣшную пошлость быта прерываетъ смерть инспектора Хивренко, явившаяся ему какъ галлюцинація громадной зеленой мухи (когда хоронили его въ тихій, знойный день, „гудѣли надъ нимъ, слетая съ цвѣтовъ и плодовъ, пчелы, осы, мухи,—а жена и куча маленькихъ дѣтей вились у гроба и тоже гудѣли, будто пчелы вокругъ колоды"); и нелѣпость поисковъ миѳической затерянной криницы, которая должна была бы спасти крестьянъ отъ засухи, отъ голода, отъ мора маленькихъ дѣтей, умирающихъ, „какъ мотыльки", переходитъ въ горестное зрѣлище того, какъ не вымолившіе дождя, обманутые призракомъ тучи хуторяне „положили лопаты на плечи и постарѣвшіе, согнувши нагруженныя спины, тяжелой поступью двинулись внизъ, въ объятія голода". Сердечность автора, смѣхомъ и сатирой не заглушенная ласковость его, больше всего обращена на крестьянъ, старыхъ и малыхъ, на „ребра ободраннаго хутора", на то крестьянское поле, „сдавленное моремъ волнующихся панскихъ нивъ", которое порѣзано на „сотни желто-бурыхъ, зеленыхъ четырехугольниковъ-надѣловъ" и кажется все „въ заплатахъ, какъ старая мужичья свитка, какъ то сказочное крестьянское горе". Это сочетаніе смѣш-

ного и серьезнаго, эта воспріимчивость одинаково къ забавному и къ скорбному характеризуетъ лучшія страницы Тренева.

Вотъ еще разсказъ „Мокрая балка“: въ немъ переливаются самыя различныя душевныя краски, положенныя сочно, ярко, гдѣ этого требуетъ содержаніе, и смягченныя, переведенныя въ оттѣнки, гдѣ это нужно для психологической ситуаціи. Много страницъ изъ „Мокрой балки“ пришлось бы переписать для того, чтобы воспроизвести ея красоту, юморъ въ изображеніи быта, характерность фигуръ, жизненность діалога, сплетеніе комики и трагизма, сатиры и сердца, картины южно-русской природы, степь и плесы, деревню, ея страданіе, ея насильниковъ и жертвы, обиду женскаго сердца. Читатель смѣется, когда у Тренева сотскій Нетипа разсказываетъ, какъ по случаю скотской чумы онъ вмѣстѣ съ засѣдателемъ обыскивалъ хуторъ и палилъ чумныя кожи: „На Передеринomъ хуторѣ издохло безпрекословно восемь процентовъ коровъ. Такъ что изъ девяти головъ осталось только одинъ процентъ, да и тотъ безъ теленка. И вотъ засѣдатель присылаетъ мнѣ сходящую бумагу“; или когда тотъ же Нетипа не позволяетъ избитому въ деревенской дракѣ старику подняться съ земли: „Лежи, Герасимычъ, безъ движенія до пріѣзда господина засѣдателя! Для сходящей бумаги!“ Но тотъ же читатель у того же Тренева испытываетъ совсѣмъ другія эмоціи, когда, напримѣръ, читаетъ о Бадаѣ, который въ поискахъ лучшей жизни объѣздилъ всю Россію, отъ Бессарабіи до Амура, и разсказываетъ, какъ умерли у него двое дѣтокъ „съ голодухи“: „Схоронилъ я ихъ въ снѣгу. Жинка голоситъ да до снѣгу припадаетъ, какъ та чайка при битой дорогѣ, а я говорю: разговляйтесь же, дѣтки, тамъ—у Бога за столомъ, а мы тутъ обождемъ“. Вообще, много показалъ горя авторъ, и не только осязательнаго, идущаго отъ матеріальныхъ причинъ, но и такого, которое имѣетъ своимъ источникомъ сокровенныя волненія сердца,—жажду любви, религіозное томленіе, тоску ищущаго духа. Исполнена грусти и поэзіи фигура церковнаго маляра Чекалки, любящаго Ганну, нелюбящую да и нелюбимую жену суроваго Сергѣя, и о любви своей пишущаго такъ: „И весенній вѣтерочекъ во зеленыхъ камышиночкахъ взыграетъ, то душа моя про бездонную любовь къ вамъ возвѣщаетъ и васъ призываетъ... Въ бѣломъ плесѣ серебряной рыбкой встрепыхнется, а во темной рощѣ соловьемъ залетнымъ зальется“. Немного юродивый, странный и прекрасный, Чекалка приходитъ на курганъ, потому что „здѣсь—

„самая возвышенная точка зрѣнія“ и отсюда онъ „обращаетъ полное вниманіе“ на все, что кругомъ. Но съ возвышенной точки зрѣнія свели его въ тюрьму, какъ мнимаго бунтовщика, и онъ погибаетъ; и вообще гибнетъ свѣтлое и святое, а „злое по землѣ гуляетъ“; и вокругъ церкви, и въ самой церкви, которая стоитъ „бѣлая, прекрасная, съ синими глазами... какъ святой сонъ, какъ дивное видѣніе въ бѣдной юдоли“,—здѣсь слышится рѣчь о. Кондратія: „простой молебенъ двадцать копеекъ, съ акаѳистомъ полтинникъ! Общій молебенъ по пятаку съ личности, но отнюдь не менѣе пяти желающихъ!“...

Не такъ привлекательны у Тренева тѣ страницы, гдѣ онъ отъ простого, элементарнаго человѣка уходитъ къ интеллигентнымъ и сложнымъ людямъ, къ владыкѣ или доктору Борису Николаевичу. И здѣсь не мало найдется тонкихъ чертъ и поэтичныхъ строкъ, но въ общемъ эти разсказы неубѣдительны, и психологія ихъ героевъ необоснована. Владыка, помѣшавшійся изъ-за самоубійства семинариста, но не отъ угрызеній совѣсти, которая, напротивъ, считала себя правой; докторъ, который случайно и не любя взялъ женщину, этимъ ее оскорбилъ и какъ разъ этимъ же вызвалъ въ себѣ странную любовь къ ней, некрасивой и неинтересной, покинулъ интересную и красивую жену,— все это, можетъ быть, цѣнный замыселъ, но онъ не получилъ должнаго осуществленія. Надо сказать еще, что надъ страницами Тренева (конечно, безъ сознательной вины автора) являются реминисценціи Чехова: „Владыка“ перваго не равняется, правда, „Архіерею“ послѣдняго, но создаетъ все-таки родственную ассоціацію; „Унтеръ Пришибеевъ“ и „Человѣкъ въ футлярѣ“ вспоминаются, когда читаешь „Самсона Глечика“; чеховскіе врачи, чеховскій Крымъ и чеховская манера пейзажа и характеристики рисуются намъ въ соотвѣтственныхъ мѣстахъ у Тренева. Въ области пейзажа, кстати, нашъ авторъ интересенъ и не бѣденъ изобразительностью, но иногда онъ искусственно олицетворяетъ природу и приписываетъ ей человѣческія настроенія—безъ достаточныхъ полномочій съ ея стороны (напримѣръ: „Къ Покрову небо вспомнило о землѣ; низко-низко наклонилось надъ нею и, видя, что все до времени умерло, заплакало скупыми, но назойливыми слезами старости, и превратило землю въ грязь“).

Въ общемъ, Треневъ уже многое далъ нашей беллетристикѣ и еще многое сулитъ ей.

II

БОРИСЪ САДОВСКОЙ.

(„Лебединые клики“ и „Адмиралтейская игла“).

Какъ разсказчикъ, Б. Садовской отличается любовью къ стилю русской старины. Онъ родственно и симпатически проникаетъ въ бытъ не очень далекаго прошлаго и развертываетъ живую панораму замирающей культуры. Онъ воскрешаетъ какъ историческихъ дѣятелей, такъ и людей безвѣстныхъ, искусно воспроизводитъ ихъ одежды и рѣчи, ихъ внѣшній и внутренній обиходъ. Но, кажется, внутреннее для него не такъ важно, какъ внѣшнее, и дается ему гораздо меньше. Психологія героевъ у него выступаетъ блѣднѣе, чѣмъ ихъ обстановка, дана въ болѣе общихъ и грубыхъ мазкахъ, нежели вещи. Въ повѣсти „Лебединые клики“ авторъ уклоняется даже въ область фантастики и мистики, лишь бы не сосредоточиваться на психологіи. Выносишь такое впечатлѣніе, будто для Садовского человѣкъ не самоцѣль, и цѣлью служитъ для него не картина, а стильная рама, не душевная жизнь сама по себѣ, а богатый орнаментъ, киноварь и золото древней вязи. Въ повѣсти „Двухглавый орелъ“, религіозныя томленія и меланхолія знаменитаго Потемкина явлены какъ фактъ, какъ свидѣтельство исторіи, но не показаны въ своей органической необходимости, и ихъ можно было бы вынуть изъ разсказа безъ явной потери для цѣлаго. Зато описаніе лѣтняго дворца, драгоцѣнныхъ камней, старой Москвы, надъ которой отъ перезвона „басистыхъ, бархатныхъ, малиновыхъ, съ серебромъ“ колоколовъ летаетъ „дивный медовый говоръ“, — это живетъ у нашего стилизующаго писателя неизбѣжной и законной жизнью, это составляетъ для него и читателей центръ вниманія, центръ художественной тяжести. Не то, чтобы Садовской совсѣмъ не

умѣлъ или не хотѣлъ входить въ чужой внутренній міръ: нѣтъ, онъ иногда изображеніемъ человѣческаго горя производитъ и трогательный эффектъ (таковы, напримѣръ, страницы, гдѣ описывается смерть невѣсты Потемкина, молодой дѣвушки, золотоволосой Сони, и отчаяніе ея отца); но если Толстой, по Мережковскому, приходитъ къ душѣ черезъ тѣло, „тайновидецъ плоти“, то у нашего автора дорога къ душѣ лежитъ черезъ вещи, — и на своемъ живописномъ пути онъ нерѣдко застрѣваетъ, заглядывается на окрестности и до цѣли не доходитъ. Слишкомъ много золота и роскошной утвари въ покояхъ княгини Зенеиды; отъ этого блѣднѣетъ фигура ея гостя Сергѣя, и чѣмъ-то искусственнымъ и придѣланнымъ, и ненужнымъ оказывается его либеральное міровоззрѣніе, его психика вообще. Такъ у Садовского, въ его эстетическомъ исповѣданіи, первое становится послѣднимъ, и послѣднее—первымъ.

Родную старину пишетъ онъ красочно и ярко, и русская рѣчь его льется нарядно, звонко, играя отблесками дорогой парчи. Эта рѣчь порою даже утомляетъ своей великолѣпностью, и чувствуешь, что она—слишкомъ русская, что русское переходитъ здѣсь въ руссизмъ. Садовской—большой мастеръ языка, гусляръ національнаго слова, и черпаетъ онъ его изъ студеныхъ и чистыхъ родниковъ народности (лишь изрѣдка осѣдаетъ у него чуждый налетъ модернизма: „вечерняя мгла смыкала холодныя свои очи“). Его слогъ, приподнятый и праздничный, наталкивался бы сильнѣе на сопротивленіе читателя, если бы авторъ не поправлялъ дѣла нѣкоторой шутливостью: любовь къ старинѣ онъ соединяетъ съ юморомъ, онъ способенъ и ласково посмѣяться надъ нею, такъ что извѣстная нота иронiи звучитъ у него и надъ собственнымъ, слегка архаическимъ стилемъ. И все-таки свойственъ послѣднему не для всѣхъ пріятный избытокъ эмали, финифти, чрезмѣрной и специфической драгоцѣнности.

Не только старинный бытъ старинно живописуетъ Садовской, но въ такой же манерѣ описываетъ онъ и любимый русскій пейзажъ. Природа—внѣ исторіи, она всегда одинакова; между тѣмъ авторъ особенностями своего изложенія сумѣлъ показать и ея возрастъ, и не просто у него „робкіе полевые цвѣты“, а принадлежатъ они именно XVIII вѣку; желанно возникаетъ у него какая-то археологія природы. Даже если это—иллюзія, даже если впечатлѣніе старинности природнаго фона получается отъ того, что на немъ выписана живая человѣческая старина, все равно—

самую иллюзію могло создать только искусство художника. Въ исторію отодвигая родной ландшафтъ, и его тоже пріобщая къ прошлому, Садовской талантливо не отнимаетъ этимъ непосредственности у своего чувства природы, у своей не археологической, а современной привязанности къ русскому лѣсу и къ русскому полю, и къ русскому саду, который „дышитъ сладкимъ медомъ теплымъ, какъ молоко парное"; и такъ прекрасны у него „аспидно-синіе пальцы стрѣльчатыхъ молодыхъ елокъ", сосны, которыя „раздышались смолистой лѣнью", и „золотобрюхіе бархатные шмели и медовыя пчелы", гудящія надъ акаціями, и „липкая темно-малиновая дрема", и васильки, „тысячами глазъ мигающіе изъ переливчатыхъ волнъ зашумѣвшей полосатой ржи". Одновременно старъ и вѣчно молодъ для нашего автора дремучій лѣсъ, гдѣ „многія лѣта сулитъ кукушка", гдѣ слышно, какъ „пыхтитъ медвѣдь, пробираясь звѣриной тропкой къ дуплу ломать дикій душистый сотъ", гдѣ „возится высоко на дубовой верхушкѣ хитрый воронъ". И больше всего именно природа зажигаетъ въ писателѣ огонекъ лиризма, согрѣвающій кое-гдѣ изысканную красивость его страницъ, и тогда вспоминается ему обиженная русская деревня, и ночная пряха, которая „при свѣтѣ робкой лучины поетъ, изнывая, и бормочетъ веретеномъ"; и кажется ему тогда, что „вся Русь неоглядная"—„одна родимая вѣковѣчная пряха, Христомъ обреченная пѣть и грустить безсловесно".

То, на чемъ лежитъ печать стилизаціи, не относится къ высокому искусству (такое искусство просто и первозданно, такое искусство запечатлѣно стилемъ, а не стилизаціей). Но поскольку въ сферѣ красоты имѣютъ право на существованіе и подѣлки ювелирнаго мастерства, постольку надо привѣтствовать книгу Бориса Садовского, культурнаго и надежнаго проводника въ амфиладахъ нашей старины, въ портретной галлереѣ предковъ, тѣмъ болѣе что съ прекрасной техникой слова сочетаетъ онъ неподдѣльную любовь къ нему и къ его создательницѣ — русской стихіи.

Въ „Адмиралтейской иглѣ"—тѣ же особенности манеры и стиля (вѣрнѣе—стилизаціи), та же искренняя любовь къ родной старинѣ, то же пониманіе русской стихіи. Свѣтлая Адмиралтейская игла, какъ бы вонзающаяся въ небо Сѣверной Пальмиры, вдохновила автора, и онъ обнаружилъ свое чувство Петербурга, прежняго Петербурга. „Люблю тебя, Петра творенье"—могъ бы повторить онъ знаменитыя слова; причемъ въ его устахъ это

обращалось бы не только къ пейзажу столицы, но и вообще къ тому укладу жизни, къ тому облику людей и вещей, и отношеній, который сложился подъ вліяніемъ Невы. Недаромъ среди разсказовъ Садовского, составляющихъ его книгу, есть одинъ, посвященный собственнику этихъ словъ, — „Три встрѣчи съ Пушкинымъ“; точно передъ вами набросанъ здѣсь эскизъ къ портрету, или даже къ цѣлой картинѣ, изображающей кудряваго поэта на фонѣ Петербурга (какъ Роденбахъ изображенъ на фонѣ Брюгге). Но самъ творецъ Петрова творенья выступаетъ у Бориса Садовского (въ очеркахъ: „Стрѣльченокъ“ и „Гробъ Мазепы“) въ ореолѣ жуткой жестокости, которую, впрочемъ, нашъ писатель рисуетъ объективно, художнически-безстрастно. Онъ вообще не даетъ свободы лиризму, онъ не возмущается и не волнуется: какая бы мрачная панорама дикихъ и грубыхъ нравовъ ни развертывалась на нашихъ глазахъ, самъ раешникъ остается спокоенъ и, словоохотливый, щедро сыплетъ свои шутки и прибаутки. Есть съ такимъ раешникомъ что-то сходное у Садовского. Его характеризуетъ острый интересъ къ трагическому или комическому анекдоту, къ жизненному происшествію, лишь бы только оно было затѣйливо, лишь бы только его можно было окаймить стильной рамой русскихъ словъ. Именно въ слово Борисъ Садовской не то, чтобы одѣвалъ описываемый бытъ,—а прямо онъ послѣдній въ слово претворяетъ, такъ что въ единствѣ слова, все покрывающаго, все искупающаго, однообразно и примиренно живетъ какъ дурное, такъ и хорошее, какъ драма, такъ и идиллія русской старины. Талантливый словесникъ, мастеръ письма, слегка архапческаго, обладатель искуснаго почерка, литературной каллиграфіи, нашъ авторъ на канвѣ прежняго быта и выводитъ свои красивые узоры: плавно и занятно, чуть чуть насмѣшливо льется его медовая рѣчь, и если бы воскресли старые люди, жители отжившихъ эпохъ, они бы ее узнали, поняли, оцѣнили. „Въ уединенномъ кабинетѣ моемъ приходится опустить оконную занавѣску, дабы яркое солнце не ударяло въ стариковскіе глаза и не мѣшало писать. Насилу разыскалъ я въ старомъ орѣховомъ шкапу завалявшійся въ пыли сафьянный альбомъ; на синихъ его листахъ покойница-жена собиралась было вести нѣкогда дневникъ нашего совмѣстнаго пребыванія въ деревнѣ, когда внезапная смерть,—увы,—намѣреніе ея прервала... Покуда я дописывалъ строки сіи, любезные внуки, незамѣтно наступили весеннія сумерки, и приходится мнѣ кончать рукописаніе при свѣчѣ. Ря-

домъ въ столовой, слышу я, уже шипитъ самоваръ, другъ одинокой старости моей": развѣ въ самомъ подборѣ и ритмѣ этихъ словъ не чуется старая душа, археологія милой, уже далекой жизни? Особенно сладостно звучатъ гусли Садовского, когда онъ воспроизводитъ русскую природу,—яблочный садъ, напримѣръ, „въ весеннюю пору трепещущій подъ лебяжьимъ, нѣжнымъ, какъ одуванчикъ, пухомъ и бѣлѣющій издалека, будто вымазанный сметаной"; а лѣтомъ позднимъ „яблоки всѣ до единаго поспѣли и налились сластью; тяжелый апортъ сквозитъ расплавленнымъ янтаремъ, румянецъ на красномъ наливѣ рдѣетъ, какъ у новобрачной, круглый анисъ будто облитъ кровью, и крѣпкая зелень антоновки засмуглѣла... за лѣнивыми листьями яблони, тѣ, что постыдливѣй, прячутся, тайкомъ улыбаясь хозяину, какъ красныя дѣвицы... и далеко, куда глазъ ни хватитъ, въ свѣтлой тишинѣ, все тѣ же нѣжные колышутся переливы, все тотъ же пурпуръ, и отблески, и сверканья, и ярь мѣдяная, и золото, и янтарь". Въ залѣ стараго господскаго дома нѣтъ никакой мебели, а только лежатъ по угламъ свѣжія кучи яблокъ. Ихъ свѣжій ароматъ какъ будто доносится и до лучшихъ страницъ въ книгѣ Бориса Садовского, и это къ ихъ ювелирному, не для всѣхъ пріятному блеску присоединяетъ красоту естественную, дыханіе той русской стихіи, любовь къ которой составляетъ самое отрадное и самое простое въ творчествѣ нашего автора,—творчествѣ, вообще не богатомъ мудрой простотою и больше всего любующемся на игру самоцвѣтныхъ камешковъ.

ГЮИ де-МОПАССАНЪ

Гюи де-Мопассанъ.

Въ разсказѣ Чехова „Бабье царство“ одинъ изъ героевъ, Лысевичъ, такъ отзывается о Мопассанѣ: „Удивительный художникъ! Страшный, чудовищный, сверхъестественный художникъ!.. Милая, читайте Мопассана! Одна страница его дастъ вамъ больше, чѣмъ всѣ богатства земли! Что ни строка, то новый горизонтъ. Мягчайшія, нѣжнѣйшія движенія души смѣняются сильными, бурными ощущеніями; ваша душа точно подъ давленіемъ сорока тысячъ атмосферъ обращается въ ничтожнѣйшій кусочекъ какого-то вещества неопредѣленнаго, розоватаго цвѣта, которое, какъ мнѣ кажется, если бы можно было положить его на языкъ, дало бы терпкій, сладострастный вкусъ. Какое бѣшенство переходовъ, мотивовъ, мелодій! Вы покоитесь на ландышахъ и розахъ, и вдругъ мысль, страшная, прекрасная, неотразимая мысль, неожиданно налетаетъ на васъ, какъ локомотивъ, и обдастъ васъ горячимъ паромъ и оглушаетъ свисткомъ. Читайте, читайте Мопассана! Милая, я этого требую!..“.

Лысевичъ изображенъ у Чехова отрицательно, иронически; но безспорно, что если бы его гимнъ Мопассану звучалъ проще, нашъ родной авторъ присоединился бы къ нему всей своей печальной душою: вѣдь слишкомъ явственны тѣ духовныя точки, которыми соприкасаются другъ къ другу оба писателя; и такъ понятна была Чехову тоска и отчаяніе того, чей „мозгъ давила своей пошлостью Эйфелева башня“.

Но и помимо эстетической и психологической родственности, объединяющей французскаго и русскаго беллетристовъ, наше образованное общество является давнишнимъ читателемъ и почитателемъ Мопассана; и потому оно, должно быть, хорошо отнесется къ недавно законченному (въ изданіи „Шиповни-

ка“) переводу его сочиненій на русскій языкъ. Правда, въ примѣненіи къ Мопассану особенно подтверждается та неоспоримая истина, что переводить вообще нельзя, что переводъ неосуществимъ: въ лучшемъ случаѣ, то-есть въ своихъ лучшихъ образцахъ, онъ даетъ нѣчто новое, второй подлинникъ, или же, по сравненію Шопенгауэра, онъ какъ бы транспонируетъ музыкальную, словесную пьесу своего прототипа. Слово и мысль такъ органически срастаются между собою, что, мѣняя первое, измѣняешь и послѣднюю; а измѣненіе ведетъ къ измѣнѣ; и если „мысль изреченная есть ложь“, то мысль переведенная есть ложь двойная.

Однако, въ предѣлахъ относительности, большинство переводовъ Мопассана въ изданіи „Шиповника“ вполнѣ удовлетворяетъ; а иныя страницы, иныя книги переведены даже съ высокимъ искусствомъ. Такъ, принадлежащій Ѳедору Сологубу переводъ романа „Сильна какъ смерть“ по тонкости и налету нѣжнаго лиризма представляетъ самъ по себѣ художественное произведеніе, соблюдающее оттѣнки и всѣ мопассановскія краски.

А это, разумѣется, необходимо, потому что именно переливами красокъ и возсоздаетъ Мопассанъ трагическій калейдоскопъ жизни,—трагическій, несмотря ни на что, несмотря на то изобиліе комики и фарса, которое такъ характеризуетъ нашего писателя. Ибо у него—меньше, чѣмъ одинъ шагъ отъ смѣшного до скорбнаго. У него человѣческая комедія скоро обнажаетъ свои темные и тягостные корни. Ему близка фея анекдота, и на своихъ страницахъ онъ разсказалъ ихъ такое множество; но, присутствуя, благодаря этому, при самомъ зарожденіи анекдота, при его возникновеніи изъ мутныхъ пѣнъ дѣйствительности, вы оказываетесь свидѣтелями тѣхъ гримасъ и рожъ, которыя корчитъ жизнь, и предъ вами уже не шутка безобидная, а трагическій фарсъ, и на него уже нельзя откликнуться просто смѣхомъ. Та загадочная сила, которая у Ибсена называется Великая Кривая, провела по всему творчеству Мопассана свои искажающія линіи. Онъ передъ реальностью поставилъ кривое зеркало, — и страшно то, что она себя въ этомъ зеркалѣ узнала. Почти непостижимой властью своего дарованія Мопассанъ убѣдилъ, что всѣ разнообразныя искаженія человѣческихъ и божескихъ цѣнностей, явленныя его книгами, представляютъ собою не досужую выдумку злой фантазіи, а самую точную правду. Любовь и семья, дружба и всякая общественность, женихи и жены, свя-

щенники и судьи, великія таинства рожденія и смерти, все то, что въ принципѣ, въ платоновой идеѣ, возвышенно и прекрасно,— все это покорилось Великой Кривой, на все это легла мертвая рука искаженія. И даже та Венера, дѣйственнымъ богомольцемъ которой такъ долго былъ Мопассанъ, — даже она въ сущности выходитъ у него изъ житейскаго моря, какъ Венера Комическая. Практика извратила теорію, факты обезобразили идею: это зрѣлище порою смѣшно,—но вѣдь въ мірѣ человѣческомъ объектъ и субъектъ смѣшного совпадаютъ, и мы, смѣясь надъ самими же собою, развѣ не погружаемся этимъ въ глубину трагическаго? И въ концѣ концовъ, смѣхъ ли вызываютъ химеры на соборѣ Парижской Богоматери?

Изъ средины своего Парижа глядя на міръ, увидѣлъ Мопассанъ химеры и на соборѣ вселенской жизни. Онъ описалъ ихъ спокойно, четко, безстрастно. Въ лучшихъ, наиболѣе мопассановскихъ произведеніяхъ своихъ онъ сумѣлъ сохранить жуткую невозмутимость разсказчика, ту жестокость объективнаго пера, которая больше всего потрясаетъ читателя. И кажется, что эстетически было не побѣдой, а пораженіемъ, было отступленіемъ писателя передъ человѣкомъ, когда Мопассанъ въ дальнѣйшемъ періодѣ своего творчества проявилъ мягкость, нѣжность, опоздавшія сочувствія, когда онъ склонился въ сторону замѣтной идеализаціи. И ужъ несомнѣнно блѣднѣе и меньше самого себя выступаетъ онъ тамъ, гдѣ (какъ, напримѣръ, въ „Пышкѣ“ или въ „Наслѣдствѣ“) свой текстъ, хотя и тонко, онъ комментируетъ, ставитъ точки надъ своими изящными і, не прячетъ своей морализирующей тенденціи. Всего могущественнѣе онъ тогда, когда онъ жизнь констатируетъ—констатируетъ ея факты, ея великій общій фактъ. Сжато и отчетливо, безъ лишнихъ словъ, безъ ненужныхъ изліяній, въ сдержанномъ тонѣ, въ спокойномъ юморѣ, который какъ будто не замѣчаетъ самого себя, къ себѣ не прислушивается, развертываетъ Мопассанъ свою безотрадную хартію.

Этотъ художественный свитокъ словъ, перемежая скабрезное и святое, забавное и трогательное, всѣ высоты и всѣ низины, обнаруживаетъ, едва ли не съ самаго начала, какъ много правды въ указаніи Чехова-Лысевича, что при чтеніи Мопассана „душа обращается въ ничтожнѣйшій кусочекъ какого-то вещества неопредѣленнаго, розоватаго цвѣта“. Это сравненіе правильно уже потому, что, зная и незастѣнчиво рисуя грубыя чувства, Мопассанъ въ то же время исполненъ и самой тонкой тѣлесно-

сти,—тѣхъ послѣднихъ утонченныхъ трепетаній тѣла, за которыми начинается уже сама душа. Его вещественность, „неопредѣленнаго, розоватого цвѣта", это—уже конецъ матеріи, это—уже начало духа. Матеріализмъ и спиритуализмъ Гюи де-Мопассана не отдѣлены другъ отъ друга сколько-нибудь рѣзкой гранью, а незамѣтно сливаются между собою, переходятъ одинъ въ другой. И когда, напримѣръ, въ „Монтъ-Оріолѣ", красавица-героиня купается въ насыщенной газами водѣ минеральнаго источника и тонкія капли воды покрываютъ ея розовое тѣло „сплошною кирасой мелкаго жемчуга", то этимъ образомъ прекрасной наготы писатель не то что преодолѣваетъ чувственность, а возводитъ ее въ самыя далекія сферы, распространяетъ ее эѳирными волнами по всему мірозданію, и какъ разъ поэтому, какъ разъ въ силу такой распространенности, такой разрѣженности, она улетучивается, она уже больше не чувственность, она уже принимаетъ воздушный обликъ Аріэля. Недаромъ, подобно Бодлэру, Мопассанъ—поэтъ запаха: эманація вещей, ароматы раскрываютъ ихъ душу; ароматы почти не тѣлесны, они позволяютъ проникать въ самую сущность природы, въ квинтъ-эссенцію естества.

Волны тѣлесности, все менѣе и менѣе осязательныя, все болѣе и болѣе эѳирныя, идутъ на Мопассана отъ женщины. Она—въ центрѣ его писательства. Чувство пола—родоначальникъ всей чувственности. Единомышленники Ропса ставятъ въ упрекъ Мопассану то, что, въ противоположность знаменитому художнику, онъ не видитъ въ женщинѣ зловѣщей и мистической силы, не серьезно обращается съ нею,—онъ любовь рисуетъ игриво и легко; непринужденно стремится по скользкой дорогѣ мимолетныхъ интригъ, и у него—не столько женщина, сколько парижанка. Это вѣрно; но только не умаляется отсюда женское начало у Мопассана, потому что какъ разъ оно, повторяемъ, образуетъ средоточіе его міроощущенія, и, такъ или иначе представленная, все-таки женщина, а не кто иной, осуществляетъ у него въ душѣ сліяніе двухъ стихій—матеріальной и спиритуальной.

Возрастаніе ощущеній, жажда все болѣе и болѣе утончающейся чувственности обусловили собою психологическое развитіе Мопассана, какъ писателя. Онъ устраивалъ себѣ празднества самой бурной и грубой тѣлесности и долго ими замыкалъ кругъ своихъ человѣческихъ интересовъ; но потомъ глубоко овладѣла имъ тоска по новымъ душевнымъ состояніямъ, по такой жизни, которая не воспринимается обычными органами нашихъ

чувствъ. Настойчиво и неоднократно возвращается онъ къ мысли о томъ, что не все въ мірѣ, изъ міра доходитъ до нашего сознанія, и вотъ именно это скрытое, недоступное, далекое больше всего теперь манитъ его пресыщенную психику. Есть предметы — мечтаетъ Мопассанъ, — на которые мы смотримъ, не видя ихъ; есть предметы, до которыхъ мы касаемся, не осязая ихъ; и звучитъ кругомъ насъ то, чего мы не слышимъ. О, какъ мы бѣдны, какихъ сокровищъ мы лишены! „Искусственный рай“ гашиша, опія, эфира обогащаетъ насъ, правда, и волшебно усиливаетъ воспріимчивость нашего я; однако, изъ этого рая мы, новые и недолговѣчные Адамы, скоро попадаемъ въ еще большее отупѣніе, разслабленность и скудость. Но какъ бы то ни было, хоть эти опасныя дороги, или какія-нибудь иныя, пусть выведутъ насъ за тѣсныя границы обычнаго, пусть откроютъ передъ нами страну неизвѣданныхъ впечатлѣній. И за этотъ Рубиконъ, къ этой странѣ, къ этой землѣ, человѣку не обѣтованной, до болѣзненности тяготѣетъ Мопассанъ. Болѣзнью, патологіей, безуміемъ платитъ онъ за свою попытку заглянуть по ту сторону отмѣренныхъ, нормальныхъ чувствъ. Безспорно, многіе изъ тѣхъ разсказовъ его, которые имѣютъ своей темою загадочные факты душевной жизни, опираются на чужую науку, на изслѣдованія о гипнотизмѣ, о магнетизмѣ, о силѣ всяческихъ внушеній; но всѣмъ этимъ тайнамъ не пошелъ бы Мопассанъ навстрѣчу, если бы въ немъ самомъ не жила таинственность. Его мистицизмъ былъ искренній, а не навѣянный; и надо быть не только писателемъ для того, чтобы описать тѣ кошмары, которые пугаютъ насъ въ такихъ произведеніяхъ, какъ „Хорля“, „Какъ знать?“, „Онъ“. И то, что дыханіе потусторонности было для Мопассана не только предметомъ увлеченія и временной моды, то, что оно было одною изъ органическихъ симпатій его духа,—это явствуетъ даже изъ тѣхъ его новеллъ, которыя, собственно, не затрогиваютъ философіи агностицизма, которыя даютъ разсказъ для разсказа. Мы имѣемъ въ виду пристрастіе Мопассана къ ночи, къ ея страхамъ, его склонность понимать жизнь какъ балладу. Очень много фантастики у этого натуралиста. Онъ разсказалъ страшныя сказки. Тѣхъ ужасовъ, которые предлагаетъ проза, которыми ощрена дѣйствительность, было недостаточно ему. И онъ принесъ сюда еще призраки воображенія, онъ еще описалъ намъ, какъ въ жуткій часъ темноты его герой расчесалъ волосы, тяжелыя длинные, черные волосы, женщинѣ-привидѣнію. Онъ

страстно любилъ не утреннихъ жаворонковъ, а ночную сову, любилъ ночь, ея „черную, полную звѣздъ рѣку", — и ночь объяла его.

Итакъ, ему стало тѣсно въ Парижѣ, ему стало скучно въ мірѣ, и онъ началъ испытывать такія ощущенія, что „царство человѣка кончилось" и пришелъ кто-то другой, бо́льшій, властный, поработитель земли. Этому душевному процессу соотвѣтствовалъ у Мопассана тяжкій недугъ, и въ силу какого-то трагическаго, какого-то ироническаго параллелизма, чѣмъ глубже становилась у писателя его тоска по новымъ впечатлѣніямъ, тѣмъ больше сковывалъ его прогрессивный параличъ...

По дорогѣ отъ прежней легкости къ раскрывавшейся глубинѣ, отъ обычной и доступной чувственности къ недостижимымъ далямъ потусторонняго, Мопассанъ вообще какъ-то мѣнялъ свой внутренній обликъ и свое отношеніе къ міру. Сначала бросалось ему въ глаза только искаженное, и люди были для него какъ-то принципіально-поверхностны. Ничто не серьезно, ничему нельзя вѣрить, женщины всегда измѣняютъ, все ложно, вездѣ—недостойная игра въ чувства. Безчисленныя комбинаціи примѣровъ, самые разнообразные случаи, пестрая вереница фактовъ и анекдотовъ иллюстрируютъ этотъ скептицизмъ автора, и слишкомъ явно, что Мопассану ничего не стоило т а к ъ понимать людей и т а к ъ изображать ихъ. Его не огорчало обмелѣніе человѣческое,—онъ какъ будто и не подозрѣвалъ даже, что есть и возможна глубина. Общій тонъ его творчества производитъ такое впечатлѣніе, что писатель сперва узналъ Парижъ, а потомъ—человѣчество. Раньше онъ сосредоточился на нѣнѣ жизни, на той поверхности ея, которая особенно культивируется сутолокой и условностью изысканнаго большого города, и лишь впослѣдствіи онъ догадался, что есть настоящія чувства, истинная душа, подлинная красота человѣческая. И потому онъ точно психологическія открытія дѣлаетъ, душевныя Америки открываетъ, когда рисуетъ передъ нами великое и серьезное—дѣйствительную любовь, проникновенное материнство, героическую самоотверженность. Его словно удивляетъ, что онъ нашелъ въ людяхъ и жизни нѣчто безусловное, священное, и у другихъ онъ тоже хочетъ вызвать передъ этимъ удивленіе, но своей цѣли не достигаетъ,—и тогда особенно, когда имѣетъ дѣло съ русскими читателями, съ тѣми, кого русскіе писатели давно уже научили проникать въ самую глубину и въ послѣднюю чистоту людской

СЕЛЬМА ЛАГЕРЛЕФЪ

Сельма Лагерлефъ

—

Кажется, разбиты всѣ скрижали: налетъ иронiи, усмѣшки и невѣрiя заставилъ потускнѣть всѣ божескiя и человѣческiя цѣнности,—но Сельма Лагерлефъ въ это скептическое и утомленное время спокойно продолжаетъ разсказывать свои благочестивыя легенды. Она точно не замѣчаетъ стремительной и бурной жизни, техническаго прогресса: неторопливая, старомодная, она не интересуется послѣдними словами,—больше всего ее влечетъ первое Слово. Она какъ бы прислушивается къ старинѣ, къ сказаніямъ своей родной Швецiи и своей духовно-родной Палестины; она будто перебираетъ связки пожелтѣвшихъ писемъ съ выцвѣтшими чернилами и воскрешаетъ тихую музыку молитвы, красоту далекой или миѳической поры. И такъ она умѣетъ это дѣлать, что исчезаетъ грань между былью и небылицей и виднѣется одна сплошная, одна живая правда.

Въ своей автобiографiи Сельма Лагерлефъ сама признаетъ себя намѣстницей сказки, ея воплощеніемъ; она думаетъ, что ея уста были избраны для того, чтобы передавать людямъ древнiе разсказы. Ибо жизнь хочетъ быть разсказанной; но кто самъ живетъ интересно, страстно, напряженно, тому не до этого, и рѣдко кто свои дѣла и дни запечатлѣваетъ въ своихъ словахъ,—а ей, Лагерлефъ, жизнь дана была медлительная, скромная, бѣдная праздничными событiями. Гадали, когда она родилась, о ея судьбѣ, гадали ей потомъ и въ Iерусалимѣ, и всѣ пророчества одинаково сулили ей хрупкое здоровье, безбрачное существованiе, книги, всяческую тишину. Гадатели, бабушка и негръ въ Iерусалимѣ, не обманули: обдѣленная красками, цвѣтеніемъ личнаго бытiя, она зато въ сѣверномъ сiяніи, которое представляетъ собою

скандинавская литература, образуетъ вообще необычный для него тихій и теплый лучъ.

Она, какъ ея героиня, старая дѣва Фредерика, не хотѣла бы умереть, не хотѣла бы быть похищенной женихомъ всѣхъ невѣстъ—чернымъ рыцаремъ смерти, пока не допишетъ своей книги. Къ счастью, Сельма Лагерлефъ живетъ и пишетъ книги, и, покуда, никто не мѣшаетъ ей, ничто не прерываетъ ея поэтической саги. Она пишетъ, словно въ ней таится глубокая увѣренность, что всякій, какъ долгъ, красный платежомъ, обязанъ вернуть тѣ сказки, которыя онъ когда-либо слышалъ и читалъ. Надъ дѣтской головою рѣютъ легенды, красивые образы и видѣнія—все это волшебное хозяйство естественной сказочницы, старой няни, или матери, или милыхъ поэтовъ; и вотъ, за то, что кто-то питалъ сказками юную душу, сказки, ея невидимаго града, взыскующую,—за это, въ свою очередь, необходимо внести въ Шехерезаду міра и свою лепту—продолжить счетъ, остановившійся на тысячѣ и одной ночи.

Больше чѣмъ кто-либо исполняетъ эту желанную обязанность Сельма Лагерлефъ; она блюдетъ заповѣдь сказки. Безформенный хаосъ приключеній, совершающихся на бѣломъ свѣтѣ, претворяетъ она въ свои художественныя страницы. У нея—неистощимый кладъ фантазій, „неразмѣнный рубль“, неразмѣнная монета воображенія; воздухъ кругомъ нея напоенъ легендой. И потому воздушно, легко, непринужденно разсказываетъ наша поэтесса свои исторіи, одну за другой, соединяя ихъ нѣжными, призрачными связями, безъ видимаго центра, всякій разъ—сначала (оттого, что и въ жизни вездѣ—центръ и вездѣ—начало), безъ рѣшительнаго конца (оттого, что гдѣ же обрѣтутъ для себя конецъ герои жизни, рыцари ея круглаго стола?); отъ сцены къ сценѣ, отъ эпизода къ эпизоду движется писательница; она, какъ ея проповѣдникъ, Іеста Берлингъ, тоже забыла про свой конспектъ, отдалась вдохновенной импровизаціи, и „точно стаи прирученныхъ голубей“ слетаются на ея зовъ образы и послушныя слова. Въ тѣни черезъ это остается иногда главное дѣйствующее лицо, но зато возникаютъ большіе циклы повѣствованія, и непрерывно, мѣняясь въ своей окраскѣ, тянется живая нить разсказа, ткется вѣчная ткань сказки—коверъ Пенелопы.

Отчетливость поэтическихъ галлюцинацій у Лагерлефъ поразительна. Напримѣръ, въ угасающую усадьбу, въ домъ, отмѣченный несчастьемъ, пріѣзжаетъ съ визитомъ госпожа Забота,—въ

шубѣ съ пелеринками, съ летучей мышью въ видѣ какого-то боа; и это посѣщеніе, бесѣда гостьи съ хозяйкой, всѣ подробности происшествія выдержаны въ такомъ тонѣ и въ такихъ краскахъ, что получается едва ли не совершенное совпаденіе вымысла и житейскаго факта,—точно завернула въ гости сосѣдка-помѣщица. Вообще, сухая жесткость и прозаичность жизни столь убѣдительна, и въ жизни, казалось бы, все противъ сказки,—на сказку пошла и ее заглушила реальность: но вотъ сказка Лагерлефъ такъ настойчива, что ей сопротивляться нельзя. Нашъ позитивизмъ терпитъ здѣсь великій уронъ; мы не возражаемъ, и вѣрится автору, что когда синица глотаетъ пчелъ, то это происходитъ именно такимъ образомъ: синица стучится въ окошечко улья,—а у матки совѣсть нечиста: ужъ не привидѣнія ли это убитыхъ трутней?... „пойди-ка, посмотри“,—говоритъ она сестрѣ-привратницѣ,—и гибнутъ любопытныя, глупыя женщины-пчелы. Позитивизмъ есть и у самой писательницы; кромѣ того, ей хорошо извѣстенъ и самоанализъ, этотъ „блѣдный сторожъ поступковъ“, далекій отъ прежнихъ людей, но у современныхъ разрывающій душу въ клочки, какъ старуха-лоскутница; все это ей понятно и вѣдомо,—но что же дѣлать, когда и до сихъ поръ у нея, немолодой, мурашки пробѣгаютъ отъ страшныхъ исторій, когда естественное и сверхъестественное сливаются для нея въ какую-то высшую дѣйствительность? Миѳологія умѣщается въ нашей правдѣ; „гигантскія пчелы фантазіи“, оказывается, попадаютъ въ улей жизни. Бѣдь размѣры измѣнчивы, и свѣтъ пластиченъ: мальчика можно превратить въ гнома, и тогда все для него соотвѣтственно, пропорціонально измѣнится, и тогда онъ совершитъ свое чудесное путешествіе на гусяхъ; такъ же можно и увеличить міръ, чтобы въ немъ просторно было воображенію. Оно увидитъ въ такомъ случаѣ, что мертвые принимаютъ участіе въ судьбѣ живыхъ и даютъ имъ совѣты; оно увидитъ, что вѣщіе сны ничѣмъ не отличаются отъ яви. Даже такъ: мечта реальнѣе дѣйствительности. Самые долговѣчные замки—воздушные. Рухнуло все, что построено: вавилонская башня, пирамиды, высокія зданія изъ камней,—не лучше ли (думаетъ герой Лагерлефъ), чтобы каменщикъ снялъ свой фартукъ, покрылъ имъ голову и легъ, чтобы онъ предался вольному зодчеству мечты? „Озеро моей мечты“—часто упоминаетъ о немъ наша писательница; и она вѣритъ въ непстребимость и сверхвременность поэзіи, въ безсмертную прочность сказки, въ ландшафты воображенія. И такъ искренне, глубоко, ин-

тимно у нея чувство легенды, что она не только легенды разсказываетъ, но и сама принимаетъ въ нихъ участіе. Одновременно авторъ и героиня, вся исполненная лирпзма, она душою входитъ въ самый процессъ своего писательства, отожествляется со своей сказкой.

Уноситься въ область мечты и призрака, въ сумеречную даль фантазіи, это для Сельмы Лагерлефъ тѣмъ болѣе естественно, что общій колоритъ ея души задумчивъ и меланхоличенъ. Она любитъ жизнь, цѣнитъ ея цѣнности, не знаетъ мрачныхъ настроеній духа, темнаго отчаянія; но ее проникаетъ все-таки свѣтлая печаль, и, улыбаясь дѣтямъ, цвѣтамъ, веснѣ, любви, она въ послѣднемъ тайникѣ сердца хранитъ ощущеніе непадежности бытія и постоянные отклики чужихъ болей. Ее обвѣяли не майскія зори, а темныя сѣверныя ночи; ее питали строгія, серьезныя думы Вермланда. Она понимаетъ молодую графиню, которая хотѣла бы, чтобы земля была совершенно гладкая, безъ камней, горъ и озеръ: тогда можно было бы всюду танцовать,—въ легкихъ атласныхъ туфелькахъ протанцовать всю жизнь, отъ колыбели до могилы. „Но прошу васъ убѣдительно“,—прибавляетъ Лагерлефъ,—„прошу васъ, мои молодые друзья, танцуйте осторожнѣе, смѣйтесь тише, потому что вашими атласными туфельками вы можете наступить на чье-нибудь чувствительное сердце“,—на сердце старой Ульрики или какой-нибудь другой старой дѣвы: въ заштопанныхъ платьяхъ, одинокія, обиженныя, онѣ обрамляютъ жизнь безрадостной человѣческой каймою.

Для Лагерлефъ жизнь, это—Великій постъ. Отъ Рождества-рожденія и до Пасхи-воскресенія тянется его сѣрая полоса. Подъ землею пробирается какая-то унылая вѣдьма-постница, желтая, блѣдная, похожая на нищую съ метлой. Скучны или опасны дороги бытія. Въ его лѣсу бродитъ лѣшій—Ужасъ. Не вѣрьте свѣтлому ручейку, свою ногу не ставьте довѣрчиво на зеленую лужайку: природа коварна какъ спящая змѣя. Развѣ есть такое судно, на которомъ можно было бы спокойно плыть по жизненному морю? Сельма Лагерлефъ потрясающе изобразила гибель огромнаго парохода „У н и в е р с ъ“; потомъ жизнь повторила свою предшественницу-писательницу, когда тонулъ „Т и т а н и к ъ“. Мы пышныя названія даемъ своимъ утлымъ ладьямъ, но это не мѣшаетъ имъ гибнуть. И гибнетъ все, кромѣ горя. Радость притворяется; естественна печаль. Недаромъ горлица, эта грустная птица, прежде чѣмъ выпить воды, непремѣнно замутитъ

ее лапкой. Реальна и надежна только боль. Когда сгоритъ свѣча, начинаетъ горѣть подсвѣчникъ, т. е. та живая рука, въ которой ты держишь свою свѣчу. Жизнь—Великій постъ.

И потому для смерти находитъ Лагерлефъ ласковыя слова. Не только въ старости живешь „подъ тѣнью смерти“ и не жалуешься на это, но и вообще можно питать къ ней любовь. „О смерть, блѣдный другъ, неужели это такъ же вѣрно, какъ и утѣшительно, что мнѣ не избѣгнуть тебя? Неужели ты придешь ко мнѣ? Съ силой, но нѣжно положишь ты меня на ложе, украшенное кружевами, и нарядишь меня въ шелкъ и тонкое бѣлье. Мои ноги не будутъ больше нуждаться въ башмакахъ, а на руки мои, которыхъ не будетъ больше пачкать никакая работа, надѣнутъ бѣлоснѣжныя перчатки“. Смерть—„старая няня“, и не надо будить то дитя, молодую дѣвушку, которое ей только что удалось убаюкать.

О, если-бъ нашу жизнь мы такъ же покидали,
Какъ въ эту ночь съ одной изъ блѣдныхъ розъ
Безмолвно лепестки душистые упали!

Такая легкая смерть освобождаетъ душу, и съ нея спадаютъ бремя усталой совѣсти и другія бремена. Бѣлыя облака на лѣтнемъ небѣ, это и есть воздушные корабли, на которыхъ отлетаютъ души праведниковъ, подъ звуки божественныхъ мелодій. Душа освобожденная, это—ваятель безъ рѣзца, художникъ вечерней зари. Ибо каждой душѣ, которая на землѣ отдышала свое, Богъ предоставляетъ какую-нибудь звѣзду; сначала тамъ холодно и темно, и жуткій безпорядокъ пропастей и скалъ, — и вотъ этотъ хаосъ душа-художница должна превратить въ космосъ: начинается творчество, продолжается Божье дѣло.

Впрочемъ, хотя у многихъ „жизнь въ долгу“, не только отъ праздника смерти, но и отъ праздника рожденія идетъ на людей благое сіяніе. Самый яркій лучъ его—любовь. Взять хотя бы стараго пастора изъ Брубю. Скряга съ омертвѣлой душой, онъ, однако, воскресъ, когда послѣ сорокалѣтней разлуки его навѣстила прежняя возлюбленная. И каждая миля, которая приближала ее къ его жилищу, точно дѣлала сорокалѣтній промежутокъ на одинъ годъ меньше, и точно возвращалась молодость. Эротъ—волшебникъ. Недаромъ женщины любятъ его и „охотнѣе сдѣлаютъ сто шаговъ для этого бога, чѣмъ одинъ шагъ для другихъ боговъ“.

Легкими стопами своими отпечатлѣваетъ онъ вѣчные слѣды. Эренклу давно уже разбитъ ревматизмомъ, но танецъ, какая-нибудь качуча, возобновляетъ передъ нимъ всю романтику счастья, создаетъ благословенную иллюзію, и опять рѣютъ для него женщины былыхъ временъ съ красными розами въ черныхъ волосахъ. Испанская мантилья, балконъ, бархатный костюмъ и серенада—оживаетъ вся эта прекрасная бутафорія любви. И пусть какой-нибудь Донъ-Жуанъ увѣряетъ, что онъ сталъ равнодушенъ къ своей красавицѣ, съ тѣхъ поръ какъ носитъ на темной рясѣ четки и своей возлюбленной избралъ Мадонну: Донъ-Жуанъ обманываетъ другихъ и себя,—не для него темная ряса, и молитва его сейчасъ обратится въ любовную серенаду, въ страстную импровизацію. Эроту нельзя сопротивляться. Онъ расточаетъ благодѣянія, но онъ же внушаетъ нерѣдко и роковой діагнозъ: „это—любовь, это—смертельно".

Гдѣ любовь, тамъ и музыка. Послѣдней въ творчествѣ Сельмы Лагерлефъ удѣлено много вниманія. Святая Музыка, мать-Музыка, обладаетъ изумительной силой. Она можетъ овладѣть человѣкомъ всецѣло, и тогда смычекъ въ рукѣ у музыканта непроизвольно продолжаетъ двигаться, и нѣтъ силъ его остановить, а другая рука, охватившая грифъ, не въ состояніи оторваться отъ него. Музыка страшна. Бываетъ смерть отъ скрипки. Подъ ея звуки, безмѣрно увлеченная ею, умерла молодая дѣвушка, невѣста скрипача. На деревянномъ столѣ нарисовалъ клавіатуру Левенборгъ; эти нѣмыя клавикорды для него — алтарь, и онъ играетъ на нихъ своего Бетховена и слышитъ, слышитъ его. Сродни музыкѣ безуміе и смерть; но въ ней же, какъ это ни странно, и исцѣленіе отъ смерти и безумія. Въ „Легендѣ одной усадьбы" скрипка поднимаетъ изъ могилы мнимо-умершую (для тѣхъ, кто вѣритъ въ безсмертіе, не всѣ ли мертвые—мнимо-умершіе?), и скрипка же лѣчитъ отъ сумашествія. У Лагерлефъ—оригинальный взглядъ на сумашествіе, такой же, какъ и у Толстого: оно — эгоизмъ. Кто уходитъ подъ его темную защиту, погружается въ его черныя волны, тотъ безнадежно замыкается въ себя. И возникаетъ своеобразный моральный долгъ: въ минуту просвѣтлѣнія сдѣлать надъ собою усиліе и не вернуться къ эгоизму безумія, къ его анти-соціальной отрѣшенности. Правда, есть и помѣшательство мудрое: напримѣръ, вовсе уже не такой бредъ и безсмыслица, что шведскій крестьянинъ считалъ себя императоромъ португальскимъ, — есть у каждаго

дѣйствительное величество, человѣческая царственность, и каждый имѣетъ право на вѣнецъ; наше внутреннее императорство приводитъ къ тому, что бутафорская корона и котильонные ордена сумашедшаго крестьянина какъ-то преображаются въ подлинныя регаліи, и напослѣдокъ его сосѣди и мы, читатели, становимся его вѣрноподданными и уже не видимъ въ Янѣ самозванца. Это—необычайная психіатрія; но до извѣстной степени каждый воленъ по своему распредѣлять умъ и безуміе, видѣть ихъ взаимныя границы. Для нашей поэтессы эта граница лежитъ гдѣ-то въ царствѣ музыки. Тамъ же сливаются и жизнь и смерть. Надо, чтобы между ними не было слишкомъ рѣзкой и роковой межи. Наивно, но и трогательно, то, что на могилѣ карточнаго игрока, въ честь и память его, друзья раскладываютъ карты и въ этой обстановкѣ разыгрываютъ партію. И ужъ совсѣмъ молитвенно и музыкально звучатъ эти слова автора: „Друзья, когда я умру, то меня, конечно, похоронятъ среди могилъ моихъ отцовъ. Никто не придетъ даже со скрипкой и смычкомъ на мою могилу, чтобы укачать мою душу, которая рѣетъ на волнахъ звуковъ вокругъ истлѣвающаго тѣла, какъ укачивается лебедь на сверкающей поверхности воды“...

Если нѣтъ опредѣленной грани между жизнью и смертью, то нѣтъ ея и между одушевленнымъ и неодушевленнымъ. Одинъ иностранный критикъ сказалъ про Сельму Лагерлефъ, что все, къ чему бы она ни прикоснулась „своей теплой рукою“, вдругъ оживаетъ. Да, — своей теплой рукой и своей теплой душою, отъ которой она удѣляетъ и всему другому на свѣтѣ. У нея—не столько философскій, сколько сердечный панпсихизмъ. Она вѣритъ въ единство и цѣльность міра, въ его сплошную жизненность. Можетъ быть, прахъ міровыхъ дорогъ былъ когда-то шелковистыми волосами, которые ласкала любящая рука? Можетъ быть, вода, собравшаяся теперь въ колеяхъ, струилась нѣкогда кровью по чьимъ-нибудь горячимъ жиламъ? Природа такое же участіе принимаетъ въ нашихъ дѣлахъ, какъ и мы—въ ея. Она расцвѣтаетъ отъ нашихъ радостей и доброты, она изсыхаетъ отъ нашей безсердечности. Во время засухи поля, заразившіяся отъ человѣческихъ скрягъ, уподобляются имъ, и сама Засуха, это — женщина, угрюмая, съ ввалившимися глазами; когда ей случается упомянуть о цвѣтахъ, она сейчасъ же добавляетъ: „да повелитъ имъ Господь увянуть!“ Въ природу доходятъ наши раздоры; она чувствительна. А если это такъ, если неодушевленные предметы могутъ лю-

бить, если земля и вода могутъ различать друзей отъ недруговъ, то „я очень хотѣла бы обладать ихъ любовью". „Я хотѣла бы, чтобы мои шаги не казались зеленѣющей землѣ тяжелыми. Я хотѣла бы, чтобы она простила, что ее ради меня тревожатъ плугомъ и бороной, чтобы она охотно раскрыла объятія для моего умершаго тѣла. Я хотѣла бы также, чтобы вода, зеркальную поверхность которой я разбиваю своимъ весломъ, была со мною такъ же терпѣлива, какъ мать съ рѣзвымъ ребенкомъ, который взбирается къ ней на колѣни, не обращая вниманія на гладкій шелкъ ея праздничнаго платья". Не надо дѣлать больно землѣ, не надо дѣлать больно водѣ; иначе будетъ всеобщее страданіе, и волны съ лебедиными шеями превратятся въ разъяренныхъ чудовищъ. Если, какъ мы уже видѣли, природа намъ измѣнятъ, то это не потому ли, что мы ее разсердили? За нашу же ласковость она платитъ лаской и намъ. „Цвѣты наполнили свои бокалы и накрыли свои столики въ ожиданіи крылатыхъ гостей",—и не только къ крылатымъ гостямъ гостепріимны цвѣты.

Есть святость жизни, и растрогиваетъ зрѣлище ухода за нею. Когда Гальфорсонъ выпрямлялъ стебельки на грядкахъ, чинилъ листочки, разорванные ливнемъ, то это походило на больницу, а самъ онъ былъ точно докторъ, и въ этотъ моментъ наблюдавшій его врагъ не могъ, не въ силахъ былъ напасть на него; мы вспоминаемъ Гамлета, который засталъ короля Клавдія на молитвѣ и потому не въ состояніи былъ убить его. Растенія въ парникахъ, да и все растущее, все живущее не должны страдать отъ нашей вражды и недоразумѣній. И такъ уже человѣкъ виноватъ передъ животными. Хеде даже съ ума сошелъ оттого, что погибли отъ холода тысячи козъ, которыхъ онъ гналъ черезъ зимній лѣсъ; живые бугорки, засыпаемые снѣгомъ, умоляющіе глаза несчастныхъ созданій, гибель столькихъ жизней—все это кошмаромъ угнетало его мысль и совѣсть, и безуміе его между прочимъ сказывалось въ томъ, что онъ робко и подобострастно присѣдалъ передъ каждымъ козломъ или лошадью, кланялся имъ,—человѣкъ, виноватый передъ животными!

Есть святость жизни, и понявъ ее, полюбивъ живое, мы этимъ придаемъ смыслъ своему существованію и освобождаемъ свою душу отъ злобы. Сдѣлайте добро, и вы сдѣлаетесь добры. Старушка Агнеса зажигала свѣчи и топила печь въ своей бѣдной хижинѣ для того, чтобы ночью находили себѣ пріютъ и тепло

томившіяся отъ вѣчнаго холода души грѣшниковъ, и этимъ она стала міру нужна, перестала быть лишнимъ человѣкомъ. Пустынникъ Гото ненавидѣлъ землю и простиралъ къ небу свои руки, умоляя о страшномъ судѣ надъ нею, о лютой казни для всего живущаго; но трясогузки принимали его за старую высохшую иву, а его, во исполненіе обѣта, неподвижно протянутыя, руки—за вѣтви, и въ одной изъ этихъ рукъ онѣ свили себѣ гнѣздо и вывели тамъ птенцовъ,—и послѣ этого уже не проклиналъ міра угрюмый отшельникъ, и послѣ этого онъ уже улыбался. И онъ подумалъ, не держитъ ли и Богъ-Отецъ землю въ десницѣ, какъ огромное птичье гнѣздо.

Сельма Лагерлефъ сама въ это глубоко вѣритъ. У нея—спокойная и проникновенная религіозность. Она внимательна и благоговѣйна ко всему, что священно, и каждая молитва рождаетъ въ ней отзвукъ. Умиленію, которое идетъ отъ ея страницъ, не возражаешь: она побѣждаетъ; покуда читаешь ее, нѣтъ атеизма. Всѣ святые міра неизгладимо записаны въ ея душевные святцы. Когда-то маленькой дѣвочкой она сидѣла у ногъ бабушки и, трепетно слушая ея разсказы о мукахъ Голгоѳы, умоляла ее: скажи, скажи, что это неправда, что ты не такъ запомнила... Потомъ бабушка умерла, и казалось, вмѣстѣ съ нею въ черный гробъ уложили ея разсказы,—но разсказы вернулись. Та, которая слушала, теперь заставляетъ слушать себя. Возвышенность содержанія, святость сюжета она соединяетъ съ увлекательной простотой и предлагаетъ въ своихъ книгахъ не душеспасительное, не нравственно-религіозное чтеніе, а живую, задушевную и глубокомысленную лѣтопись чуда. У Сельмы Лагерлефъ—чувство Христа. Для нея христіанство—особая стихійная и психологическая категорія. Христосъ вошелъ въ природу и въ душу. Реальной датой въ календарѣ событій и въ человѣческомъ сердцѣ является та ночь, та единственная міровая ночь, когда Августу предстало знаменательное видѣніе, когда зажглась виѳлеемская звѣзда, когда были покорены самыя стихіи и объяла землю вѣщая тишина, провозвѣстница грядущаго Слова.

Вѣчную тему Христа неустанно и любовно разрабатываетъ Сельма Лагерлефъ, продолжаетъ завѣщанную и радостно принятую традицію, согласная съ нею, вдохновленная однажды навсегда. Въ сказаніяхъ о Божественномъ Младенцѣ она особенно дорожитъ тѣмъ, что міру не больно отъ Христа; его святая безвредность позволяла ему, ребенку, къ удивленію римскаго воина,

не разрушать ничего, къ чему бы онъ ни прикасался, и древняя пальма пустыни склоняла передъ нимъ свою гордую верхушку, разсыпала у ногъ его покорную дань своихъ плодовъ. Природа, обласканная Христомъ и благодарная ему за это, дѣлала для него исключеніе изъ своихъ правилъ, отступала отъ своихъ законовъ; солнце, игравшее въ маленькихъ лужицахъ, давало ему поймать себя, и онъ бралъ его, точно краску съ палитры, и раскрашивалъ имъ своихъ глиняныхъ птичекъ, а потомъ этихъ птичекъ онъ оживлялъ, и онѣ улетали, чтобы не разбилъ ихъ злой мальчикъ Іуда...

Съ Ребенкомъ на рукахъ, въ легендахъ Лагерлефъ часто выступаетъ и Мать, „теплая заступница міра холоднаго“. Когда шведскій король-христіанинъ Олафъ хотѣлъ было жениться на язычницѣ-королевѣ Сигридъ, изъ церкви вышла женщина въ синемъ плащѣ, какъ ее написалъ Рафаэль, съ бѣлокурымъ дитятей, и она не знала, гдѣ же ей теперь искать пристанища. Вѣроятно, не было у нея болѣе страстной, болѣе достойной богомолицы, чѣмъ Катарина Сіенская, и за это Мать осчастливила святую дѣвственницу лучшей наградой—дала ей на минуту подержать своего ребенка. Чуткая Сельма Лагерлефъ сердцемъ отмѣчаетъ то страданіе Многострадальной, которое вспоминаютъ не всегда: именно, Матери хочется не Бога, а сына, просто сына... о, если бы онъ былъ обыкновенный, человѣческій!.. Но нѣтъ: онъ предназначенъ для великаго, и нельзя спасти его отъ величія, отъ лучезарнаго ореола, отъ міровой судьбы. И уже поэтому, уже съ тѣхъ поръ, съ самаго начала, а не только у креста, была она Mater Dolorosa.

Движеніе Христа по земной дорогѣ Лагерлефъ прослѣживаетъ съ глубокой сосредоточенностью, и въ конечномъ выводѣ оно рисуется ей не въ видѣ полнаго сліянія между кесаревымъ и божьимъ. Если бы римскій императоръ и Христосъ встрѣтились, стали лицомъ къ лицу, этого міръ не могъ бы вмѣстить,—слишкомъ велика такая мысль, слишкомъ мала для такого синтеза наша юдоль. И какъ разъ поэтому на свѣтѣ гораздо чаще совершаются „чудеса Антихриста“, который въ глазахъ Лагерлефъ губитъ все идеальное своимъ девизомъ „мое царство только отъ міра сего“ и успѣшнѣе, чѣмъ противоположная ему благая сила, приспособляетъ къ себѣ, къ своему царству, царства міра сего. Какъ извѣстно, шведская писательница съ Антихристомъ отожествляетъ соціализмъ, обвиняетъ послѣдній въ самозванствѣ;

но это не носитъ у нея узкаго и непривлекательнаго характера, не уличаетъ ея въ общественной ограниченности, потому что она сама стоитъ за работника и тепло заступается за бѣдныя „маленькія телѣжки“ (такъ называютъ дѣтей, которыя таскаютъ руду изъ сѣрныхъ рудниковъ на поверхность земли). И она же, религіозная, съ горечью замѣчаетъ, что много вѣстей посылали съ земли на небо, и ни одной—съ неба на землю. Въ деталяхъ мірового плана хочетъ она прозрѣть Божью мудрость и устанавливаетъ нѣкія таинственныя связи между Палестиной и той Италіей, гдѣ разыгрывается дѣйствіе „Чудесъ Антихриста“, — Италіей, чье „желтое вино“ играетъ въ глазахъ итальянскихъ дѣтей. Полетъ мысли, побѣда надъ пространствами и временами, проникновеніе въ чары южной природы и южной психологіи, — все это, въ названномъ романѣ, достигаетъ высокой силы, и все это служитъ иллюстраціей къ той же идеѣ, что Христосъ и римскій императоръ не могутъ встрѣтиться лицомъ къ лицу и никогда императоръ своего Рима, своего міра не построитъ по точному образу Христа. И несовпадаемость обѣихъ категорій въ предѣлахъ земного бытія приводитъ къ тому, что никогда не будетъ всеобщаго равенства и всеобщаго счастья, никто не освободитъ людей отъ горя,—но многое простится тому, кто дастъ имъ мужество это горе переносить.

Какъ ни гордъ и ни прекрасенъ оазисъ въ пустынѣ, ему опасно ея вѣчное сосѣдство: онъ можетъ заразиться ея унылой пустынностью и песками. Вотъ почему люди глубокаго религіознаго чувства, окруженные равнодушными, стремятся разорвать это кольцо и припикнуть къ самому источнику вѣры, уйти туда, гдѣ стояла ея колыбель, туда, гдѣ находится святая гробница. У Сельмы Лагерлефъ они совершаютъ паломничество въ Іерусалимъ. Это имѣетъ не только свой прямой, но и символическій смыслъ: до сихъ поръ еще не кончились крестовые походы, и люди—вѣчные крестоносцы. Есть неизмѣнное движеніе къ Іерусалиму, тяга ко святымъ мѣстамъ. Достигнувъ ихъ, какъ фактическаго урочища, пилигримы нерѣдко разочаровываются, постигаютъ, что бо́льшій Іерусалимъ - въ чистомъ сердцѣ, въ святынѣ дѣтской души,—а сѣверные герои Лагерлефъ, далекарлійскіе крестьяне, гибнуть еще отъ ударовъ чрезмѣрнаго южнаго солнца, хотятъ снѣга, мечтаютъ о глухихъ лѣсахъ своей суровой родины. И все-таки здѣсь, въ странѣ священныхъ воспоминаній, гдѣ вмѣсто тяжелыхъ работъ можно собирать цвѣты и какъ бы ощу-

щать себя обратившимися, дѣтьми евангельскаго завѣта,—здѣсь особенно чувствуешь Христа; на разсвѣтѣ колѣнопреклоненно стоитъ на Масличной горѣ вѣрующая Гертруда и ждетъ, ждетъ его и надѣется первая его увидѣть.

Близка Гертрудѣ, ея ожиданію, и сама Лагерлефъ. И этимъ она плѣняетъ своихъ читателей. Они замѣчаютъ всѣ ея недостатки—нѣкоторую акварельность письма, порою сентиментальность, отсутствіе желательно-рѣзкихъ и острыхъ штриховъ; страсти — строптивыя, а Сельма Лагерлефъ укрощаетъ этихъ строптивыхъ, у нея есть какая-то робость передъ грѣхомъ и стремленіе все завершить благополучно, смягчить жизненныя краски, сгладить жизненную шероховатость; она считаетъ, что землю все еще тяготитъ мучительная загадка—можно ли одновременно быть веселымъ и добрымъ, и сама она изъ-подъ власти этого недоумѣнія къ полной духовной свободѣ еще не вышла. Все это такъ. Но эти блѣдныя черты въ ея писательскомъ обликѣ менѣе замѣтны и важны, чѣмъ его прозрачная красота. На своей легкой ладьѣ скромно и спокойно гребетъ она противъ теченія. Влюбленная въ мечту, ясновидящая сказочница, она въ поэзію, въ легенды внесла свою тихую, умную душу. Запечатлѣнныя въ ея сердцѣ драгоцѣнныя руны скандинавскихъ сагъ она прекрасно выявила и дала ключъ къ этимъ поэтическимъ загадкамъ и тайнамъ. Исполненная благоволенія къ свѣтлой жизни, добрая свидѣтельница чужихъ радостей, она высшіе свой интересы полагаетъ, однако, въ нравственной стихіи, и не стѣсняется, хотя это теперь и не въ модѣ, цѣнить и восхвалять добро и чистоту. Въ шумѣ современности Сельма Лагерлефъ воздвигаетъ свой алтарь, бережетъ святыню, какъ новая весталка, блюдетъ ея огонь, и свою свѣчу, зажженную въ Палестинѣ, хочетъ она неугасимой донести до самаго края жизни. Воскрешая молитву на равнодушныхъ устахъ человѣчества, она къ существующимъ на свѣтѣ священнымъ книгамъ, къ великимъ евангеліямъ міра, прибавила и свое поэтическое благовѣщеніе, свое женское евангеліе — евангеліе отъ Сельмы.

АВГУСТЪ СТРИНДБЕРГЪ

Августъ Стриндбергъ

(некрологъ).

Со смертью Августа Стриндберга погасъ „духъ безпокойный, духъ порочный", если только можно считать порочностью его знаніе зла и неудержимое влеченіе къ элементамъ вражды и соперничества; а то, что былъ онъ безпокойный,—это слишкомъ ясно запечатлѣлось какъ на всей его личной жизни, такъ и въ запальчивости его раздражительныхъ книгъ. Пусть отъ времени до времени его клокотавшее сердце затихало на той или другой недолгой стоянкѣ, въ атмосферѣ не столько примиренія, сколько перемирія, — все же господствующей музой Стриндберга была Эрида. Онъ постоянно кого-нибудь или что-нибудь ненавидѣлъ. Онъ постоянно какихъ-нибудь боговъ сжигалъ, и недолговѣчны были изъ этого пепла возникавшіе новые фениксы. Онъ такъ много и часто разрушалъ, что неясно, гдѣ онъ, собственно, жилъ, подъ какой мало-мальски прочный кровъ приклонялъ свою взъерошенную голову. Безъ нравственнаго пристанища, всегда готовый пустить краснаго пѣтуха на собственные неуютные бивуаки, сердитый скиталецъ и непосѣда, онъ рѣзко и безстыдно, не щадя ни себя, ни другихъ, бранилъ жизнь и женщинъ, государство и личность, короля и парламентъ. Какой-то самумъ ненависти, но самумъ сѣверный, мчится по его произведеніямъ; и темный призракъ родовой мести поднимается со многихъ его страницъ. При этомъ, однако, Стриндбергъ лучше другихъ понимаетъ, что человѣкъ человѣку нуженъ и вовсе не такъ легко ненавидѣть,—этому надо еще научиться. Есть близость между людьми, и есть между ними разстоянія. На такой игрѣ близкаго и далекаго, на томъ, что оба эти момента какъ бы дразнятъ

другъ друга и другъ отъ друга ускользаютъ, — на этомъ построено многое у Стриндберга.

Равенства и равноправія не ищите у него: напротивъ, для него самое характерное — іерархія людей. Всегда его занимаетъ идея властвованія. Онъ не ощущаетъ товарищества. Злобное соревнованіе и завистничество проникаютъ и въ богему его „красныхъ комнатъ“. Ему нужны соперники и противники, властелины и подданные; онъ непремѣнно ставитъ себя нѣсколькими ступенями выше или ниже другихъ. Онъ вѣритъ, что есть прирожденные паріи, „чандала“, и его тѣшитъ побѣда надъ ними; а, съ другой стороны, онъ знаетъ сладострастіе самоуниженія. Стриндбергъ не можетъ простить себѣ, что онъ—сынъ служанки; и этотъ мотивъ, умѣстно или неумѣстно, звучитъ на всемъ протяженіи его писательства. И ложный стыдъ, и гордость плебея, своеобразно переплетаясь, другъ друга разрушая и другъ друга питая, создаютъ въ душѣ у автора наболѣвшее мѣсто, къ которому онъ самъ же прикасается чаще всего. Сюда приросли его излюбленныя, его мучительныя темы. Правда, неглубокій вообще, онъ разрабатываетъ ихъ въ слишкомъ частныхъ проявленіяхъ, и у него больше фактовъ, случаевъ, иллюстрацій, нежели внутренней необходимости; но такъ настойчиво и многократно рисуетъ онъ свои отдѣльные примѣры, что уже изъ нихъ, само собою, рождается то обобщеніе и углубленіе, которое изъ его казусовъ дѣлаетъ категоріи. Это ослабляетъ присущія ему черты провинціализма и ограниченности, и не такъ уже сѣтуешь на его мѣстное и мелкое и на то чрезмѣрно личное, что онъ безъ всякаго зазрѣнія совѣсти разсказалъ о себѣ и о своихъ. Субъективный до цинизма, онъ сумѣлъ, однако, показать и нѣкоторыя объективныя начала. Свою несчастную, въ буквальномъ смыслѣ—трижды несчастную, семейную жизнь интимно повѣдалъ онъ міру, наивно убѣжденный, что міръ не можетъ не заинтересоваться ею; и что же?—онъ оказался правъ.

Именно это ядро, т. е. необыкновенная воспріимчивость къ ощущеніямъ неравенства, обусловленная или, по крайней мѣрѣ, усиленная фактами біографическаго свойства,—оно и создало въ Стриндбергѣ его духовную тяжбу съ женщиной, его прославленное женоненавистничество. Борьба половъ для него какъ-то сплетается съ борьбою классовъ; эротическое, быть можетъ, представляетъ собою только разновидность соціальнаго, и кошмарный романъ разыгрывается не просто между Юліей и Жаномъ: нѣтъ,

очень важно то, что Юлія—графиня, а Жанъ—лакей. То порабощеніе человѣка человѣкомъ, на которомъ зиждутся современныя общества, кладетъ свою тяжелую долю и на вѣсы брака. Подъ ревнивой кровлей семьи происходитъ та же война за власть, что и на открытой аренѣ соціальности. Въ брачной жизни неравенство особенно сильно, потому что яблокомъ раздора является здѣсь то библейское яблоко грѣха, которое мужчину и женщину навѣки соединило и навѣки поссорило. Этому первородному союзу и разладу много вниманія удѣляетъ Стриндбергъ. У него вообще анализъ не столько психологическій, сколько физіологическій; онъ ничего не стѣсняется и свои проблемы нерѣдко переноситъ въ чисто-натуралистическія сферы, и притомъ въ такія, гдѣ царятъ исключенія, а не правила, гдѣ большую и отталкивающую роль играетъ извращенность и откуда поэтому не получаешь впечатлѣнія обязательности. Оттого женскіе образы Стриндберга не типичны; да и многое, что онъ говоритъ о семейныхъ отношеніяхъ, о „трагикомедіи брака“, не возвышается надъ уровнемъ обывательскимъ и далеко не идетъ въ глубину. Слишкомъ откровенно вынося изъ своей избы соръ и ссоры, онъ всѣ тайны алькова, всѣ дрязги своего неудачнаго супружества, всѣ нечистыя и некрасивыя мелочи домашняго быта съ непрошенной щедростью предлагаетъ своимъ читателямъ. Не только возстаетъ онъ противъ чужого рыцарства, но и самъ онъ вовсе не рыцарь. Онъ жалуется на свою жену, на своихъ женъ. Стриндбергъ — моральный Рауль Синяя Борода. Психологъ и спеціалистъ развода, онъ только обвиняетъ, и у трибунала, къ которому онъ обращается, возникаетъ естественное желаніе, чтобы выслушана была и другая сторона, altera pars. Во всякомъ случаѣ, была бы неинтересна та плоскость, въ которой нашъ авторъ однообразно, повторяя самого себя, обрушивается на бракъ, если бы, какъ мы уже упомянули, самая настойчивость его обвиненій не способствовала ихъ углубленію. Не безъ досады отметая мелочное и низменное у Стриндберга, читатель, однако, въ его непріязни къ женщинѣ усматриваетъ и нѣкоторую общую психологическую основу.

Какъ вѣчную борьбу между женщиной и мужчиной, какъ „расовую ненависть“ и полярность, шведскій писатель понимаетъ именно любовь,—и въ этомъ его своеобразіе. Мы, впрочемъ, еще отъ Тютчева знаемъ, что двѣ влюбленныя, двѣ родныя души переживаютъ „поединокъ роковой“; и мы же знаемъ, что послѣ угаснувшей любви воцарился между Вронскимъ и Карениной „злой

духъ какой-то борьбы", который и заставилъ Анну положить на рельсы свою красивую голову. До этихъ высотъ мысль неодухотвореннаго Стриндберга не достигаетъ, но и у него, въ гораздо болѣе грубыхъ формахъ, показано родство любви и ненависти. Онъ въ непримиримую вражду претворяетъ всѣ пламенные гимны и восторги, какіе только пѣлъ и расточалъ влюбленный рыцарь своей прекрасной дамѣ, всѣ любовныя исторіи, какія только записаны въ книгу жизни и художества. Для него Ева покорила Адама, и съ тѣхъ поръ Адамъ ее любитъ, и съ тѣхъ поръ Адамъ ее ненавидитъ. Онъ ее любитъ и онъ ее ненавидитъ за то, что она прекрасна, за то, что она обаятельна, за то, что она имѣетъ надъ нимъ сладкія и страшныя чары. Онъ—ея рабъ, изъ рода бѣдныхъ Азра, которые, полюбивъ, умираютъ. Онъ боготворитъ свою госпожу, но въ то же время не можетъ простить ей своего рабства, своего униженія. Она—не только Ева, она—Далила, и Самсонъ кладетъ ей на колѣни свою могучую голову и послѣ этого теряетъ свои кудри, свою львиную мощь. Это отмѣчаетъ всякая миѳологія: античная повѣствуетъ о Геркулесѣ, который покорно сидѣлъ у ногъ Омфалы, о Геркулесѣ, который совершилъ великіе подвиги, но погибъ отъ женщины.

Побѣда надъ мужчиной тѣмъ легче для Евы, что съ женщиной-женою соединяется женщина-мать. Мужчина и женщина любятъ и ненавидятъ другъ друга: отъ этой любви и отъ этой ненависти рождаются дѣти,—чьи они? Въ сильной и страстной драмѣ Стриндберга „Отецъ" ротмистръ Адольфъ сошелъ съ ума потому, что Лаура, его жена, зародила въ немъ сомнѣніе, дѣйствительно ли онъ—отецъ своихъ дѣтей; и герой на муку себѣ припоминаетъ знаменитый и наивный стихъ Телемака изъ „Одиссеи": „Мать увѣряетъ, что сынъ я ему, но самъ я не знаю. Вѣдать о томъ, кто отецъ нашъ, навѣрное намъ невозможно". Только женщина знаетъ навѣрное, кто отецъ ея ребенка, и потому только она имѣетъ неоспоримое право на свое дитя. Уже это одно дѣлаетъ ее какъ бы значительнѣе въ мірѣ, дѣлаетъ ее болѣе подлиннымъ и реальнымъ существомъ и обезпечиваетъ ей торжество надъ мужчиной, никогда не убѣжденнымъ въ своемъ отцовствѣ, никогда не знающимъ навѣрное, что дѣти, которымъ онъ отдаетъ свою жизнь, это—его дѣти. Между тѣмъ жить безъ дѣтей мужчина не можетъ. Стриндбергъ въ своей парадоксальности склоненъ отцовское чувство ставить выше материнскаго. Это—потому, что въ противоположность религіозной женщинѣ

мужчина—атеистъ: въ потустороннюю жизнь онъ не вѣритъ, и для него она заключается въ продолженіи его рода, въ его ребенкѣ. Дѣти—наше живое безсмертіе; и смерть, безнадежная, безпросвѣтная смерть, ожидаетъ тѣхъ, у кого отнимаютъ дитя. У женщины есть Богъ; у мужчины—только дѣти. Необходимъ наслѣдникъ, и даже Наполеонъ больше всего зоветъ къ себѣ любезнаго сына. И тѣмъ не менѣе парадоксъ, на этотъ разъ уже не Стриндберга, а самой жизни, заключается въ томъ, что „у мужчинъ не бываетъ дѣтей", этихъ наслѣдниковъ, этихъ носителей безсмертія: дѣти принадлежатъ женщинѣ, а мужчины умираютъ бездѣтными,—они не могутъ быть увѣрены въ своемъ отцовствѣ. Природа скрыла правду, а женщина правды не скажетъ. Она рисуется Стриндбергу какъ существо лживое и лукавое, всегда готовое на измѣну и коварство; онъ принимаетъ древній мнѣ, что въ кару людямъ, въ возмездіе Прометею, похитившему небесный огонь, была создана Пандора, эта языческая Ева.

При такомъ отношеніи къ женщинѣ понятно, какіе громы (часто комическіе) долженъ метать Стриндбергъ противъ феминистокъ (впрочемъ, за ихъ стремленіе уподобиться мужчинамъ онъ ихъ называетъ маскулинистками...) Менѣе всего думая о галантности, худшій изъ кавалеровъ, онъ утверждаетъ, что перчатка должна приспособляться къ рукѣ, а не наоборотъ, и потому современное женское движеніе онъ называетъ возстаніемъ перчатокъ. Самое солнце дорого ему больше всего тѣмъ, что, отецъ вселенной, оно безъ женщины родило міръ...

Женоненавистничество заслонило въ Стриндбергѣ другія, болѣе серьезныя стороны его призванія. Пока онъ съ увлеченіемъ и горячностью отдавался своему литературному сутяжничеству и, мужчина, воевалъ съ женщинами, лишь изрѣдка достигая на этомъ незавидномъ поприщѣ значительнаго эстетическаго успѣха (напримѣръ, въ „Графинѣ Юліи"), его поджидала природа. И когда онъ, наконецъ, обращалъ на нее вниманіе, когда вспоминалъ, что она есть, онъ становился художникомъ. Женщину онъ такъ ненавидѣлъ и такъ любилъ, такъ чувствовалъ ея злобу и ея ласку, что рѣдко удостаивалъ въ художественныя, въ спокойныя формы облекать свое повѣствованіе о ней: лицомъ къ лицу съ нею становился пристрастный публицистъ, который наскоро, кое-какъ сводилъ эстетическіе концы съ концами. А вотъ природа и близкіе къ ней люди пробуждали въ немъ тотъ, во всякомъ случаѣ не очень тонкій, художническій нервъ, вибраціи котораго можно

подслушать хотя бы въ его „Островитянахъ“ или „На шхерахъ“. У него было нѣчто отъ стихійнаго, чувство животнаго и животности; онъ понималъ „тягу назадъ“, въ первобытное, и лѣсъ онъ считалъ предпослѣднимъ убѣжищемъ отъ жизненныхъ скорбей (а послѣднее, это—морская пучина). Правда, не цѣльный вообще, перемежая въ себѣ достоинства и недостатки, онъ природу въ себѣ не дополнилъ, а только ослабилъ культурой, несомнѣнно—потому, что культура эта была не настоящая и не глубокая. Въ одномъ изъ своихъ романовъ онъ говоритъ про героя, что тотъ не былъ поклонникомъ природы и, въ сознаніи собственнаго достоинства, вѣнецъ творенія, испытывалъ даже нѣкоторое презрѣніе къ низшимъ формамъ бытія. Разумѣется, именно на высокихъ ступеняхъ культуры такъ смиряешься смиреніемъ мудреца, что между собою и травами не видишь принципіальной разницы; Гете не презиралъ низшихъ формъ бытія, а прозрѣвалъ свое родство съ ними.

Но Стриндбергъ не Гете. Онъ могъ зазнаться передъ природой. И это находится въ связи съ тѣмъ, что, хотя онъ благоговѣлъ передъ книгами и Королевская библіотека въ Стокгольмѣ казалась ему огромнымъ мозгомъ, гдѣ собраны всѣ мысли прошлыхъ поколѣній, но книги и культуру онъ все-таки воспринималъ какъ самоучка. Онъ охотно устремлялся за свѣжими идеями, хотѣлъ быть въ курсѣ умственныхъ теченій своего вѣка, и какъ онъ бурно и на людяхъ продѣлывалъ свою душу вообще, такъ и образованность свою онъ строилъ поспѣшно, чтобы ничего не пропустить, не отстать отъ другихъ, чтобы и въ этомъ отношеніи не оказаться „чандала“, паріей, сыномъ служанки. И онъ дѣйствительно зналъ всѣ современныя міровоззрѣнія, всѣ послѣднія слова, даже мѣнялъ ихъ одно на другое, подвигался отъ соціализма къ индивидуализму, отъ матеріализма къ мистицизму, отъ Дарвина къ эпигонамъ Сведенборга,— но не чувствовалось у него при всемъ этомъ внутренней и самостоятельной интеллигентности. И онъ дорожилъ идеями больше, чѣмъ это позволительно художнику. Скорѣе любознательный, нежели знающій, Стриндбергъ слишкомъ былъ во власти разныхъ теорій, иногда ихъ наивно упрощалъ (въ швейцарскихъ новеллахъ, напримѣръ,—въ изображеніи русскихъ эмигрантовъ) и, когда былъ вольнодуменъ, не безъ гордости носилъ свое вольнодумство. Какъ мыслителю, ему недоставало внутренней школы; какъ художнику, ему недоставало интуиціи. Но и то, чѣмъ онъ обладалъ вдоволь, уже дѣла-

ло изъ него достаточно богатую, электрически заряженную личность. И какъ бы ни относиться къ тенденціи его мыслей, съ ними и съ нимъ уже то примиряетъ, что онъ ими страдалъ. Онъ искренне сердился, онъ дѣйствительно болѣлъ. Пусть, какъ мы сказали выше, онъ—писатель развода, но онъ самъ понималъ и исповѣдовалъ, что въ сущности развестись нельзя, что души остаются связанными, проникаютъ одна въ другую, и сохраняется телепатія чувства, въ силу которой и на разстояніи испытываешь неистребимую боль. Отъ внѣшнихъ расколовъ и разлукъ не унималось ни озлобленіе, ни страданіе Стриндберга. Его мучила манія преслѣдованія; ему казалось, что это преслѣдованіе безчисленными щупальцами идетъ на него не отъ отдѣльныхъ лицъ, а со стороны міра: понятно, какой адъ онъ долженъ былъ переживать въ самомъ себѣ, какой жгучій матеріалъ для своего „Ада“ долженъ былъ онъ почерпать изъ глубины собственнаго духа! Отчаяніемъ, жалобой и жутью вѣетъ отъ его страшныхъ словъ: „Богъ повернулся ко мнѣ спиной“. Этотъ человѣческій стонъ получаетъ особый смыслъ, если мы припомнимъ, что сначала, первый повернулся спиною самъ Стриндбергъ...

ПАМЯТИ ФРАНЦУЗСКИХЪ КРИТИКОВЪ

Памяти французскихъ критиковъ

I.

Реми де-Гурмонъ.

Недавно скончавшійся во Франціи филологъ, романистъ и критикъ Реми де-Гурмонъ былъ однимъ изъ самыхъ утонченныхъ представителей той скептической школы (если только можно назвать школой отсутствіе ученія), которая такъ характеризуетъ новѣйшую умственную культуру нашей союзницы. Смерть внушала ему „любопытство“, жизнь казалась скучной, и думалъ онъ, что самый духъ, который дышетъ, гдѣ хочетъ, для разсѣянія этой жизненной скуки, для забавы, раздуваетъ до непомѣрности какую-нибудь литературную лягушку, надѣляетъ ее славой и уносится дальше, въ жаждѣ развлеченій. Тѣмъ простительнѣе искать спектаклей и утѣхъ человѣку, который давно уже принесъ Мефистофелю свою классическую жалобу: „мнѣ скучно, бѣсъ!“.

И вотъ, Реми де-Гурмонъ развлекался. Изящный дилеттантъ, непринужденный туристъ духа, врагъ моральной осѣдлости, онъ въ прихотливой игрѣ ума, въ арабескахъ мысли находилъ себѣ высокое наслажденіе. Аналитикъ, онъ больше любилъ разъединять, чѣмъ соединять, и если психологи говорятъ объ ассоціаціи идей, то Гурмонъ, противопоставляя имъ „диссоціацію идей“, отрывалъ мысль отъ мысли, разрушалъ родственныя связи интеллекта, ниспровергалъ обычные союзы. Это его тѣшило, и недаромъ съ прогулкой сравнивалъ онъ разсказъ, литературными и философскими прогулками называлъ свои критическія статьи: онъ вообще гулялъ по міру, какъ по улицѣ, интересной и оживленной, нигдѣ подолгу не останавливаясь, дольше всего разсматривая витрины

книжныхъ лавокъ. Но такова уже натура человѣка, что безусловнаго скептицизма, рѣшительной духовной бездомности онъ выдержать не можетъ: въ концѣ-концовъ, рано или поздно, онъ испытаетъ потребность въ какомъ-либо кровѣ, пресытится своимъ скитальчествомъ и затоскуетъ по сосредоточенности. Есть нѣкое первородное мѣщанство, котораго и самому свободному уму избыть нельзя и которое непремѣнно влечетъ къ догматамъ и канонамъ, къ устойчивому равновѣсію жизни. По выраженію Реми де-Гурмона, бываютъ моменты, когда даже Донъ-Жуанъ мечтаетъ о женитьбѣ.

Мечталъ объ этомъ, о какомъ-нибудь законномъ, постоянномъ бракѣ и самъ Реми де-Гурмонъ, и свою свободную, холостую душу хотѣлъ бы онъ связать прочной и глубокой привязанностью. Исканіе послѣдней, сознательный или безсознательный порывъ отъ анализа къ синтезу, отъ скептицизма къ вѣрѣ, борьба со своей же іроніей, съ насмѣшливой улыбкой своихъ же устъ,—вотъ чѣмъ опредѣляется, повидимому, главное содержаніе его внутренняго міра. И то, къ чему онъ больше всего привязался, что замѣняло ему религію,—это было человѣческое слово, художественная шкатулка словъ—рукопись или книга.

Въ этомъ нашелъ онъ нѣкоторый центръ для своей эксцентричности. Онъ много писалъ о формѣ, языкѣ, стилѣ; онъ слышалъ слово, и было оно для него точно живое существо. Слово звучитъ, слово поетъ, и эту музыку тонко и любовно воспринималъ Реми де Гурмонъ. Омертвѣвшія ткани французскаго языка, слова, уже онѣмѣвшія, уже вывѣтрившіяся на рынкѣ житейскихъ разговоровъ, онъ, какъ плевелы, какъ сорныя травы, выпалывалъ изъ сада родной словесности, а культивировалъ, сберегалъ слова цвѣтущія, жизнерадостныя, яркія. Именно съ цвѣтами этотъ ученый садовникъ слова сравнивалъ слова. Онъ ихъ не только слышалъ, но и видѣлъ. Онъ различалъ ихъ цвѣта, и часто душевныя настроенія вообще рисовались ему въ опредѣленной красочности. Живое и нервное, горячее и гибкое тѣло словъ и тембръ ихъ (каждое имѣетъ свой особый тембръ) представляютъ собою тотъ драгоцѣнный матеріалъ, которымъ пользуются для своего творчества писателя и поэты. Вотъ они и дефилируютъ передъ Гурмономъ, своимъ критикомъ, или, вѣрнѣе, онъ среди нихъ совершаетъ свои любимыя прогулки, и въ результатѣ получается рядъ граціозныхъ характеристикъ, литературныхъ медальоновъ, бѣглыхъ силуэтовъ („Книга масокъ“).

Безъ явной системы, но въ какомъ-то внутреннемъ порядкѣ набрасываетъ Гурмонъ портреты французскихъ и бельгійскихъ авторовъ. Онъ не стремится къ исчерпывающему опредѣленію ихъ писательской сути, а даетъ лишь руководящіе намеки, легкіе эскизы физіономій. Къ писателямъ онъ не предъявляетъ никакихъ требованій, кромѣ талантливости. Сторонникъ символизма, понимаемаго въ самомъ широкомъ смыслѣ, Реми де-Гурмонъ не отвергаетъ и другихъ направленій; пусть Гонкуры любили „подслушивать у дверей жизни“, но свой реализмъ они претворяли въ художество, и это даетъ имъ право на существованіе въ литературѣ. Не слѣдуетъ вообще ревниво дѣлить искусство на эпохи и теченія; стараго не надо отвергать только потому, что оно—старое, и новое нельзя подозрѣвать за его новизну; Гонкуръ смѣется надъ тѣми архиваріусами словесности, которые принимаютъ лишь то, что уже занесено въ „протоколы исторіи“.

Въ глазахъ Гурмона каждый писатель—особое направленіе; онъ въ своихъ твореніяхъ создаетъ собственную эстетику, и никакія теоріи, никакія схемы и отвлеченности не должны мѣшать ни ему, ни его читателямъ и критикамъ. Произведеніе искусства говоритъ исключительно чувству и существуетъ лишь постольку, поскольку мы его чувствуемъ. А такое симпатическое эхо, такой откликъ эмоціи оно вызоветъ у насъ только въ томъ случаѣ, если у писателя есть что сказать своего, если онъ оригиналенъ, если онъ не повторяетъ чужого. Кто не своеобразенъ, тотъ безобразенъ. „Художника можно сравнивать только съ нимъ самимъ“. Правда, будучи индивидуальностью, неповторяемой особью, собственнымъ именемъ, каждый писатель въ то же время—синтезъ: онъ своею личностью невольно и невѣдомо для себя синтезируетъ свою эпоху, свою расу, опредѣленный моментъ человѣчества,—но дѣлаетъ это, нисколько не поступаясь самимъ собою, своей авторской свободой: въ этомъ вольномъ сочетаніи личнаго и общаго заключается одна изъ прекрасныхъ тайнъ живого творчества.

Необходимая своеобразность писателя сказывается уже въ его стилѣ, и кто безстиленъ, тотъ не писатель, кто въ этомъ отношеніи не имѣетъ собственности, тотъ для Гурмона—нищій, и съ пренебреженіемъ говоритъ нашъ изысканный критикъ о работающихъ наспѣхъ журналистахъ, „чье ремесло въ томъ и состоитъ, чтобы не писать“, т.-е. они пишутъ внѣшне, а не внутренне, чернилами, а не стилемъ, и не занимаются чеканкой словъ. Именно ювелиромъ слова былъ самъ Реми де-Гурмонъ; въ

своей изощренности онъ любилъ въ этой сферѣ, въ Семирамидиныхъ садахъ литературы, очень тонкое, рѣдкое, экзотическое; антикварій слевесности и вмѣстѣ съ этимъ поощритель ея дерзновеній, ея молодыхъ и новѣйшихъ созданій, поклонникъ „чела экваторіальнаго, оранжереи анормальностей", самъ взлелѣянный въ духовной теплицѣ, онъ представлялъ собою одушевленное звено между стариной и новизной, усердно соединялъ ихъ мостами слова и свой скептицизмъ искупалъ умственной работой, которую прервалъ лишь тогда, когда смерть, которая, какъ мы уже видѣли, внушала ему любопытство, это любопытство, наконецъ, удовлетворила...

II

Эмиль Фаге.

Французская критика въ эпоху между 1820 и 1850 гг. достигла такой высоты и самостоятельности, что она сама назвала себя десятой музой. Только что скончавшійся Эмиль Фаге находилъ извѣстную долю тщеславія „въ этомъ примѣненіи десятичной системы“, но самъ онъ, преемникъ и наслѣдникъ той эпохи, многое сдѣлалъ во славу и въ упроченіе литературной критики, какъ особаго жанра. Типичный писатель-французъ, онъ пряталъ солидность своихъ предварительныхъ знаній, всю черную работу изученія, подъ оболочкой изящнаго и граціознаго стиля, такъ что легкими волнами текутъ его фразы, непринужденно льется красивая бесѣда, и не различитъ поверхностный взглядъ, цѣною какого труженичества и эрудиціи куплена вся эта кажущаяся безпечность эссеиста. Свѣдѣнія и факты Эмиль Фаге перерабатывалъ въ себѣ такъ глубоко, наединѣ съ собою, безъ участія и вѣдома читателя, въ тишинѣ своей скромной учености, что потомъ онъ давалъ уже только ихъ квинтъ-эссенцію, послѣдніе и тончайшіе выводы. Недаромъ въ художникахъ очень цѣнилъ онъ то искусство, съ которымъ они свое искусство маскируютъ: лучшій слогъ—тотъ, котораго не замѣчаешь; высшая литература—тамъ, гдѣ литературы не чувствуешь. Усопшій критикъ держалъ въ тайнѣ то, что онъ былъ большой ученый. О языкѣ своихъ страницъ онъ заботился, но и это дѣлалъ незамѣтно, почему и казалось, будто онъ говорилъ, а не писалъ ихъ. Свое общеніе съ чернильницей онъ искусно скрывалъ, потому что купелью мысли не должна быть чернильница. Ему присуща та внутренняя ритмичность, подслушанная имъ самимъ у Шатобріана, въ силу которой идея, даже если она сама не содержитъ ничего

художественнаго, доставляетъ удовольствіе слуху раньше, чѣмъ уму, ласкаетъ звуками, обольщаетъ музыкой, побѣждаетъ воспринимающее сознаніе. Тайной прозы, тайной фразы владѣлъ онъ не меньше, чѣмъ болѣе знаменитые его собратья, критики-импрессіонисты, какъ Жюль Леметръ, Анатоль Франсъ.

Но отличается онъ отъ нихъ тѣмъ преимущественно, что не хочетъ и не умѣетъ ничего ирраціональнаго. Впечатлѣніе—эманація; оттого критика, построенная только на впечатлѣніяхъ, импрессіонизмъ, не столько умозаключаетъ, сколько угадываетъ. Тѣ духовныя излученія, которыя идутъ отъ поэзіи, способна уловлять одна лишь интуиція. Similia similibus; непосредственность художника находитъ себѣ откликъ въ непосредственности критика, и одно творчество преломляется черезъ другое. Фаге на роль критика-поэта не притязаетъ; его не осѣняетъ внезапная догадка,—нѣтъ, онъ движется дорогой планомѣрнаго анализа. Романская ясность мышленія не оставляетъ его ни на минуту; этотъ музыкантъ фразы, авторъ блестящихъ и скользящихъ этюдовъ, мастеръ изысканной характеристики въ сущности является въ критикѣ математикомъ. И вы ему вѣрите, что его единственный методъ, это—различеніе, отграниченіе, схематизація. Онъ подъ своими цвѣтами хранитъ геометрію литературы. Чужія картины и красочность онъ переводитъ въ рисунокъ. Въ одномъ писателѣ умѣетъ онъ насчитать четыре стиля и отчетливо различаетъ ихъ границы. Замѣчательно, что при этомъ Фаге—вовсе не сухой: сухость математики ему удалось преодолѣть, и раціонализмъ онъ сдѣлалъ увлекательнымъ. Разбирая, расщепляя на тонкія волокна стиль, психологію, міросозерцаніе писателей, онъ этимъ не убиваетъ ихъ души, не заглушаетъ самаго аромата ихъ произведеній. Ему только, въ противоположность импрессіонистамъ, нужны объективные факты, онъ не довѣряетъ своей субъективности, какъ и вообще думаетъ, что въ искусствѣ и въ критикѣ искусства надо синтезировать начала классическое и романтическое, т.-е. надо вѣрную картину міра, независимую отъ личности художника (или критика), не искажать произволомъ и капризомъ послѣдняго и не посягать въ то же время на законныя права его особенной и самодовлѣющей души (и въ другихъ отношеніяхъ Эмиль Фаге, чуждый крайностей и чуждый той оригинальности, которая съ крайностями связана, тоже добросовѣстно выбираетъ линію золотой середины). Къ объективнымъ фактамъ онъ причисляетъ не только писанія того или другого автора, но

и его письма; читая книги, говоритъ онъ, чувствуешь себя иной разъ какъ въ театрѣ,—гораздо меньше лицедѣйствуетъ писатель въ своихъ письмахъ. А извѣстный элементъ лицедѣйства и преднамѣренности, восполняющій безусловную недостаточность одного только вдохновенія и искренняго порыва, Эмиль Фаге вообще считаетъ неизбѣжнымъ для всякаго актера и для всякаго автора. Онъ не относится брезгливо къ техникѣ и ремеслу; напротивъ, онъ Ламартина упрекаетъ за его безпечность въ этомъ смыслѣ, за пренебреженіе ко всякой искусственности. Для Фаге поэтъ долженъ тщательно выставлять свою поэзію въ наиболѣе выгодномъ освѣщеніи и заботливо скрывать ея недостатки, съ расчетомъ заслонить ихъ достоинствами: вѣдь, какъ бы ни былъ великъ художникъ, все равно не избѣжать ему несовершенствъ,—такъ вотъ и слѣдуетъ симметричностью композиціи, экономнымъ распредѣленіемъ свѣта и тѣни дѣлать эти роковые изъяны незамѣтными для нескромныхъ глазъ читателя. Такъ французскій критикъ, характеризуя писателей, невольно характеризуетъ самого себя и выдаетъ себя умной головою своею.

Какъ бы ни различались между собою во Франціи критики и историки словесности, они — можетъ быть, за исключеніемъ школы Тэна и Брюнетьера—сходятся въ томъ, что главное для нихъ въ литературѣ, это—личность самого писателя. Здѣсь ученые и учеными презираемые импрессіонисты подаютъ другъ другу руки. Даже Лансонъ, такъ иронически и недружелюбно настроенный къ импрессіонизму, къ „жонглерамъ субъективной критики“, въ предисловіи къ своей „Исторіи французской литературы“ заявляетъ: „Не слѣдуетъ упускать изъ виду, что исторія литературы имѣетъ цѣлью характеристику отдѣльныхъ писателей и что въ ея основѣ лежатъ индивидуальныя впечатлѣнія, индивидуальныя интуиціи. Она изучаетъ не виды или категоріи, но Корнеля, Расина или Гюго... Литература не можетъ быть предметомъ точной науки“.

Очевидно, самому складу національнаго ума соотвѣтствуетъ, что французскій историкъ литературы чаще всего оказывается искусникомъ литературнаго портрета и не можетъ не вглядываться, пристально и заинтересованно, въ духовную и даже физическую личность писателя. Вотъ почему и Эмиль Фаге тоже особенное тяготѣніе обнаруживаетъ къ индивидуальнымъ характеристикамъ. Не находитъ въ немъ большого сочувствія тотъ методъ, который во что бы то ни стало прикрѣпляетъ даннаго

писателя къ его эпохѣ. Фаге цѣнитъ заслугу Вильмэна, старавшагося „помѣщать художника въ ту атмосферу, въ которой онъ жилъ, не отдѣлять его отъ нея, разсматривать его, какъ человѣка, говорящаго съ другимъ, а не съ самимъ собою, считаться съ его публикой, какъ объектомъ его дѣятельности, и почти столько же, сколько съ нимъ самимъ"; но еще больше онъ цѣнитъ то, что Вильмэнъ свою историко-литературную критику держалъ въ правильныхъ и умѣренныхъ границахъ, не поглощалъ, не растворялъ художника въ его обстановкѣ и не разсматривалъ его, какъ продуктъ современной ему культуры; Вильмэнъ удовлетворялся тѣмъ, что показывалъ извѣстное соприкосновеніе писателя съ эпохой, извѣстное отношеніе къ ней: „вотъ и все,—и этого вполнѣ достаточно". Достаточно ли? Самъ Фаге признаетъ въ концѣ-концовъ, что культурно-соціологическій методъ, даже ограниченный и умѣренный такимъ образомъ, все же имѣетъ роковой недостатокъ: если нельзя разсматривать эпоху, какъ причину, а писателя—какъ слѣдствіе, то, значитъ, эпоха съ писателемъ внутренне не слита и является чѣмъ-то постороннимъ; привлеченіе эпохи въ такомъ случаѣ, это, со стороны историка литературы,—суетное желаніе заднимъ числомъ дать раму для фигуры или группы. А безъ рамы вполнѣ можно обойтись. Коль скоро нѣтъ органической связи писателя съ его эпохой,—значитъ, нѣтъ между ними никакой обязательной связи. И оттого Эмиль Фаге центръ тяжести видѣлъ въ самомъ писателѣ и не заботился о томъ, чтобы ради мнимой соціологіи искусственно выводить его изъ окружающихъ условій; нашъ интеллектъ,—думалъ онъ,—зарождается въ сферѣ чужихъ интеллектовъ, въ воздухѣ современныхъ намъ идей; но затѣмъ эти идеи мы либо сохраняемъ, либо измѣняемъ, либо совсѣмъ отбрасываемъ прочь,—все глядя по нашему характеру, все сообразно нашей индивидуальности. И Фаге обращался къ собственнымъ именамъ, къ „собственному акценту" словъ, произносимыхъ обладателями этихъ именъ.

Такой индивидуализмъ, такой монографизмъ критика находилъ себѣ важную оговорку только въ томъ, что для автора духовная жизнь человѣка, изолированная отъ внѣшнихъ событій, обречена на скудость и блѣдность; не больше нѣсколькихъ страницъ потребуется для того, чтобы изобразить только внутреннія состоянія наши; итакъ, написать портретъ писателя, это означаетъ освѣтить его душу въ связи съ тѣми реальными фактами,

которыми она питалась; Фаге не согласенъ, напримѣръ, съ тѣмъ, что „пейзажъ, это—настроеніе духа". Нѣтъ, пейзажъ, это—и настроеніе, и сама объективная природа, и личное, и сверхъличное.

Въ общемъ Эмиль Фаге хотѣлъ бы, чтобы его считали реалистомъ въ критикѣ. И это желаніе можно осуществить, потому что реализмъ онъ понималъ глубоко. Для него все искусство исчерпывалось бы, какъ онъ выражается, только прогулкой по улицамъ, если бы реализмъ состоялъ въ томъ, чтобы безразлично заносить на хартію красоты всякую случайную реальность. Но если мыслить подъ реализмомъ безпристрастный отборъ самыхъ типичныхъ и замѣчательныхъ содержаній жизни, то онъ окажется незыблемымъ основаніемъ художества. Если реализмъ—все болѣе и болѣе углубляющееся знаніе души человѣка, его внѣшняго и внутренняго бытія, то никакое направленіе истиннаго искусства, хочетъ оно этого или нѣтъ, отъ реализма уйти не можетъ, потому что уходить и некуда. И въ такомъ смыслѣ, Метерлинкъ, изучающій тонкую реальность психики, ея безконечно-малыя величины, ея едва замѣтные нервы, и Бальзакъ, описывающій крупные и грубые факты человѣческой комедіи, оба они—великіе реалисты.

Портретная галлерея писателей, знатныхъ предковъ культуры, созданная Эмилемъ Фаге, по тонкости и точности выполненія, по благородству тона, по изяществу аристократической кисти, представляетъ собою одно изъ лучшихъ осуществленій литературной живописи. Въ теченіе долгой жизни своей онъ чутко вслушивался въ слова, въ чужія, въ родныя для него, прекрасныя слова, и это было вознаграждено тѣмъ, что и самъ онъ сумѣлъ сказать о нихъ вѣрное и красивое, и умное слово.

ГУСТАВЪ ФЛОБЕРЪ

Густавъ Флоберъ

Имя Флобера недавно вспоминали у насъ по поводу его писемъ о франко-прусской войнѣ, которая вызвала у него крикъ отчаянія, потрясла его довѣріе къ цѣнностямъ культуры и нарушила спокойствіе его художнической работы, его артистическаго ремесла. Незадолго до начала теперешней войны (продолженія той, которая оскорбила въ Густавѣ Флоберѣ его перо) издательство „Шиповника“ стало выпускать въ новыхъ русскихъ переводахъ собраніе его сочиненій. Все это воскрешаетъ литературный обликъ французскаго писателя, нашего духовнаго союзника въ переживаемой борьбѣ, одного изъ ближайшихъ собесѣдниковъ Тургенева, который какъ бы завѣщалъ страницы Флобера русскому обществу—переводчикъ своего западнаго собрата.

Не только тѣ, кто оставилъ о творцѣ „Госпожи Бовари“ свои воспоминанія (напримѣръ, Мопассанъ), но и самъ онъ, въ своей перепискѣ, разсказалъ, какія переносилъ онъ „муки слова“, цѣною какихъ заклинаній и трудовъ являлся передъ нимъ покоренный духъ языка. До Ницше осуществилъ Флоберъ его требованіе, чтобы надъ двумя строками прозы работали какъ надъ статуей. Писатель—ваятель. Одолѣвая упорный матеріалъ, пролагая путь своей мысли и своему чувству сквозь дебри словъ, онъ чеканитъ изъ ихъ безобразной груды живыя фразы. И надо, по Флоберу, чтобы „фразы трепетали въ книгѣ, какъ листья въ лѣсу: всѣ отличныя одна отъ другой, всѣ одна на другую похожія“. Въ своихъ книгахъ онъ этого достигалъ, и у него получалось разнообразіе въ единствѣ, прекрасный общій лѣсъ, сохраняющій, однако, личность каждаго листа. Всякое предложеніе имѣетъ свой рисунокъ, свою разновидность рисунка; осуществля-

ется физіономія фразы. И онѣ текутъ не однообразной чередой, а въ переливахъ, въ плѣнительной игрѣ оттѣнковъ, подобно той „безголовой змѣѣ серебрянаго свѣта“, съ которой нашъ авторъ сравниваетъ отраженіе луны въ рѣкѣ. Конечно, о рисункѣ, о графикѣ здѣсь можно говорить лишь условно: на самомъ дѣлѣ индивидуальность фразы открывается не глазу, а слуху, и обусловливается ритмомъ. Когда проза подражаетъ стихамъ и дѣлается ритмической, какъ они,—ея нельзя вынести; но Флоберъ чувствовалъ, что проза имѣетъ с в о й ритмъ, свою особую музыку, свои специфическіе бѣлые стихи. И онъ овладѣлъ ими, несравненный завоеватель словесной стихіи. Онъ прислушивался къ звучанію роднаго языка и скоро понялъ, что не только у человѣческаго голоса, но и у каждаго слова есть свой отдѣльный тембръ. И вотъ, на своихъ страницахъ онъ создавалъ какой-то концертъ словъ. Извѣстно, что Флоберъ, какъ стилистъ, опьяняетъ. Упоительный нектаръ его слога, чары его описанія дѣйствуютъ сами по себѣ, независимо отъ сюжета, внѣ содержанія, какъ сладостныя и тончайшія испаренія, поднявшіяся надъ матеріальностью опредѣленной темы и осязательныхъ персонажей. Читая Флобера, нерѣдко испытываешь такое впечатлѣніе, будто люди у него—только поводы для словъ, будто они претворены въ слова. Человѣкъ—для субботы, а не наоборотъ; то есть у Флобера не слово для человѣка, а человѣкъ для слова. Міръ существуетъ для того, чтобы его описали. Все—на потребу стиля. Литература—названность міра́. Теофиль Готье, духовный родственникъ и близкій знакомый Флобера, говоритъ, что Адамъ—„великій номенклаторъ“. Можно развить эту мысль и напомнить, что каждый человѣкъ, особенно каждый писатель, въ сущности, только продолжаетъ дѣло, продолжаетъ слово Адама. Съ тѣхъ поръ какъ первый наименователь далъ имена всѣмъ птицамъ небеснымъ и всѣмъ звѣрямъ полевымъ, люди-поэты произносятъ все новыя и новыя слова, которыя называютъ внѣшнюю и внутреннюю природу, развивая ихъ безконечный свитокъ, великую хартію свободъ и возможностей. Это безсознательно исповѣдовалъ Флоберъ, и онъ считалъ своею миссіей—найти названіе, выбрать эпитетъ, въ сѣти слова уловить факты. Онъ подвергаетъ міръ реакціи на слово: все ли можно изобразить, все ли поддается описанію, все ли слушается неуловимыхъ движеній стиля—волшебнаго жезла въ чародѣйной рукѣ писателя? Оказывается, все. Трепеты сердца, простого сердца, какъ и утонченнаго, подробности

будней и великолѣпныя искушенія святого Антонія, рынокъ и Руанскій соборъ, детали пошлаго быта и ожившая древность Карѳагена, блестящіе и зловѣщіе спектакли исторіи, поэзія страсти и аптекарь Гомэ, похороны и свадьбы, Иродіада и госпожа Арну, мистерія вѣковъ и глупости Бувара и Пекюше, микроскопія обыденности и грандіозныя очертанія памятниковъ, романтизмъ роскоши, соблазны тканей, революція 1848 года, жалкое мѣстечко провинціи и духъ Парижа, предсмертное соборованіе и знаменитый фіакръ Бовари и Леона—вотъ немногіе примѣры того, къ чему примѣнилъ Флоберъ свой неистощимый и многообразный словарь, на чемъ показалъ онъ, что слова о предметахъ переходятъ въ слова-предметы, въ какія-то почти ощутимыя драгоцѣнныя вещи. Онъ радъ описывать, и описаніе радо ему. Въ иныхъ случаяхъ оно могло бы быть и менѣе обстоятельно,—но Флоберъ какъ бы не хочетъ, чтобы праздными оставались слова человѣческаго лексикона, и онъ не пропуститъ случая явить надъ ними свою изумительную власть. При этомъ его описаніе честно и точно; онъ тщательно изучаетъ и разлагаетъ факты; позитивистъ въ литературѣ, онъ уважаетъ знанія и вооруженъ, перевооруженъ ими (даже присуще ему особое чувство медицины), и ничѣмъ онъ не брезгаетъ, въ себѣ воспитываетъ объективность, строго относится къ своему лиризму (можетъ быть, и напрасно укрощаетъ его), ощущаетъ правду вещей, зорко видитъ реальность, не знаетъ ложнаго стыда,—постоянно спокойный и увѣренный въ себѣ; однажды, покоривъ себѣ перо, онъ уже не боится измѣнъ съ его стороны и, увѣнчанный побѣдитель, пользуется имъ для самыхъ различныхъ цѣлей. Но самодовлѣющая красота его слога нерѣдко приводитъ къ тому, что Флоберъ больше симпатизируетъ частямъ, чѣмъ цѣлому, и роскошь подробностей, богатая мозаика отдѣльныхъ моментовъ, заслоняетъ собою желанную цѣлостность всего образа. Напримѣръ, надо собрать сперва разрозненные элементы, суммировать яркіе, но другъ съ другомъ недостаточно связанные, почти самостоятельные штрихи, чтобы получилась фигура госпожи Бовари, ея единная душа. Безъ постепенности, наростанія во времени, безъ хронологіи онъ не обойдется. Кромѣ того, Флоберъ слишкомъ утонченъ, слишкомъ личность, для того чтобы онъ могъ раствориться въ своемъ сюжетѣ, себя въ немъ потерять: психологически онъ сживается съ нимъ глубоко, искренне, но все-таки находится надъ нимъ, идейно, выше его. И отсюда—юморъ, сатирическое изображеніе буднич-

ныхъ людей, даже излишнее въ архитектурномъ смыслѣ вниманіе къ ихъ мелкому и смѣшному, что-то гоголевское, по доброе; и отсюда—трогательная исторія „Простого сердца“, которая показываетъ, однако, что самъ авторъ—уже вовсе не простой, былъ имъ, но теперь не таковъ: черезъ горнило скепсиса прошелъ, но къ „sancta simplicitas“ не вернулся; и отсюда—колоритъ грусти, налетъ пессимизма, мечтательность воспоминаній и не очень большая требовательность къ людямъ (тѣмъ болѣе, что „въ душѣ каждаго нотаріуса похоронены обломки отъ кораблекрушенія поэта“)...

Испытавъ терпѣніе слова, и самъ терпѣливый, побѣдоносно сдѣлавъ послѣднее выразителемъ души и событій, чувствъ и предметовъ музыкальнымъ и чарующимъ, Флоберъ лучшими страницами своими безспорно причислилъ себя къ сонму великихъ живописцевъ литературы. Болѣе подробный анализъ его произведеній, вѣроятно, показалъ бы, что зерно его творческой индивидуальности и ключъ къ ней, къ ея достоинствамъ и къ ея несовершенству, находятся въ той сферѣ его духа, гдѣ совершалась въ немъ борьба между великой простотой и изысканностью, между тяготѣніями природы и тяготѣніями культуры, между реализмомъ и романтизмомъ. И слѣды раздвоенности, отсутствіе высшаго синтеза, надрывъ, прошедшій черезъ „простое сердце“, видны въ его книгахъ и составляютъ одинъ изъ ихъ главныхъ признаковъ. Но и съ такой печатью нецѣльности многое изъ того, что написалъ Флоберъ, навсегда останется среди прекраснѣйшихъ трофеевъ человѣческаго слова, живописной дорогой въ самую глубину человѣческой души, ея порывовъ и страданій.

Предложенныя страницы воспроизводятъ, въ нѣсколько измѣненномъ и дополненномъ видѣ, очерки автора, напечатанные въ разныхъ изданіяхъ.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

стр.

Отрицаніе театра. 5

Письма Чехова. 25

Салтыковъ-Щедринъ 45

Аполлонъ Григорьевъ 57

Кн. В. Одоевскій 71

Ю. Балтрушайтисъ 77

Изъ новѣйшей литературы: 1) К. Треневъ. 93

2) Борисъ Садовской 97

Гюи де-Мопассанъ 103

Сельма Лагерлефъ 115

А. Стриндбергъ. 129

Памяти французскихъ критиковъ: 1) Реми де-Гурмонъ 141

2) Эмиль Фаге 145

Густавъ Флоберъ. 151

30104

91-50г.